

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОЗІРНА ОЛЕНА ВАЛЕНТИНІВНА

Прим. № 1

УДК 7.01/.03(477)(091)"1917/1930":930.1

ДИСЕРТАЦІЯ

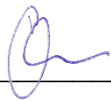
**ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНСТИТУЦІЙНИХ ТА КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАСАД
У ДОСЛІДЖЕННІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА У 1917–1930 РОКАХ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів має посилання на відповідне джерело.



О. В. Озірна

Науковий керівник:
Гомирева Олена Іванівна,
кандидат мистецтвознавства

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Озїрна О. В. Трансформація інституційних та концептуальних засад у дослідженні історії українського мистецтва у 1917–1930 роках. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2026.

Дисертація присвячена цілісній реконструкції та аналізу процесів трансформації мистецтвознавчих інституцій та їхнього впливу на формування концептуальних засад у дослідженні історії українського мистецтва. Дослідження охоплює період 1917–1930 рр., в межах Центральної та Східної України. У роботі проведено аналіз методології дослідження історії українського мистецтва та впливу на неї державної політики.

Актуальність теми зумовлена необхідністю деколонізації сучасного мистецтвознавчого дискурсу через виявлення механізмів ідеологічної детермінації, що призвели до розриву між органічним розвитком національної наукової школи та радянською парадигмою.

У роботі вперше досліджено тяглість діяльності мистецтвознавчих інституцій від часу здобуття Україною державності до початку системних репресій 1930 р. Комплексно розглянуто складну взаємодію між науковою спільнотою та представниками радянської влади. Доведено, що розвиток українського мистецтвознавства у досліджуваний період не був наслідком іманентної внутрішньої еволюції наукової думки, а став результатом штучної ідеологічної корекції. Реконструйовано процес примусової заміни національно-центричної парадигми класово-соціологічною моделлю, де мистецтво втратило естетичну суб'єктність і почало трактуватися як «надбудова» над економічним базисом.

Об'єктом дослідження є українська мистецтвознавча наука та профільна освіта в Україні від 1917 до 1930 р. Предметом — інституційні трансформації,

концептуальні зміни та ідеологічні механізми формування парадигм у зазначений період.

Методологія базується на розширеному розумінні «інституції» як системи організаційних принципів та нематеріальних конвенцій. Використано компаративно-інституційний аналіз для зіставлення українського досвіду з процесами легітимації державності через мистецькі наративи у країнах Східної Європи. Історико-генетичний і хронологічний методи дозволили виявити ключові точки розриву в розвитку національної наукової школи. Для дослідження еволюції термінології та ідеологічних нашарувань у текстах мистецтвознавців використано дискурс-аналіз.

Наукова новизна полягає у комплексній реконструкції інституційних трансформацій, які відбувалися від часу здобуття Україною державності 1917 р., до початку системних репресій у 1930 р., а також – у введенні у науковий обіг масиву невідомих документів та системному аналізі зміни парадигм у дослідженні історії українського мистецтва в цей період.

Практичне значення отриманих результатів полягає у формуванні ґрунтовної фактологічної бази щодо трансформації профільних інституцій та розкритті специфіки їхнього функціонування у 1920-х рр.. Матеріали дослідження можуть бути використані для вдосконалення навчальних курсів з історії та методології мистецтвознавства, розробки спеціальних лекційних програм, а також для інтеграції історії української науки у світовий та європейський інтелектуальний контексти.

Структура роботи

У першому розділі «Теоретико-методологічні засади та джерельна база дослідження» проведено комплексний аналіз стану наукової розробки теми, визначено корпус джерел та обґрунтовано методологічний інструментарій роботи.

Історіографічний огляд дозволив структурувати наявні дослідження за чотирма хронологічними групами: від фахової фіксації здобутків сучасниками у 1920-х рр. до системної реконструкції мистецтвознавчої спадщини в часи незалежності. З'ясовано, що попри значний масив сучасних біографічних студій, інституційний аспект трансформацій науки залишався висвітленим фрагментарно,

що зумовило необхідність уточнення низки фактологічних даних щодо структури наукових установ.

Джерельна база дослідження є комплексною і базується на залученні фондів провідних архівів України (ЦДАВО, ЦДАМЛМ, Інститут рукопису НБУВ). Визначено важливість особистих фондів науковців (О. Новицького, О. Богомазова, Д. Гордєєва та ін.), які дозволили компенсувати втрати офіційного діловодства мистецтвознавчих і освітніх установ. Обґрунтовано використання інструментів ШІ (модель Gemini) як інноваційного технічного методу транскрипції рукописних архівних документів.

Методологічна структура роботи ґрунтується на розширеному розумінні «інституції» не лише як установи, а як системи організаційних принципів та інтелектуальних конвенцій. Провідним методом обрано компаративно-інституційний аналіз, який дозволив зіставити розбудову українського мистецтвознавства з аналогічними процесами у Польщі, Чехії та Румунії того періоду. Застосування дискурс-аналізу забезпечило можливість відстежити еволюцію термінології та виявити механізми «штучної ідеологічної корекції» наукового поля. Уточнено вживання терміна «мистецтвознавство» в даному дослідженні у значенні історії мистецтва для розмежування академічного пошуку та політизованої художньої критики.

У другому розділі проаналізовано динаміку трансформацій наукових і освітніх установ, що прямо вплинуло на напрям їх діяльності.

Весь період 1917-1930 рр. поділено на п'ять етапів. Встановлено, що етап 1917–1919 рр. був спрямований на націєтворення та інституалізацію досліджень історії українського мистецтва. За короткий час існування української державності були закладені підвалини наукових інституцій, а потенціал, закладений в цей короткий час, дозволив активно розвиватися українському мистецтвознавству в подальші періоди.

1919-1924 рр. були часом становлення радянської влади, яка не знищувала безпосередньо інституції, утворені в попередній період, але намагалася підпорядкувати їх собі та реформувати. Нові задачі, які ставилися владою, ще не

були достатньо чітко сформульовані та дозволяли науковцям пристосовуватися до нових умов та продовжувати свою діяльність. Попри недостатнє фінансування та ідеологічний тиск тривала запланована у попередній період розбудова структур Академії наук. В системі науково-дослідних кафедр була створена НДК мистецтвознавства, яка, всупереч планам керівництва Народного комісаріату освіти, доповнювала діяльність кафедр загального та українського мистецтва ВУАН, та стала освітнім майданчиком завдяки підпорядкуванню їй Київського археологічного інституту, а також створенню аспірантури на базі кафедри.

У 1924 р. відбулися чергові реформи: був закритий Київський археологічний інститут, завершилася реформа Української академії мистецтва, яка у 1922 р. була реорганізована у Інститут пластичних мистецтв. У 1924 р. до ПММ приєднали Київський архітектурний інститут та утворили Київський художній інститут. Ректор КХІ І. Врона спровокував конфлікт з НДКМ, яка діяла на базі цього інституту. Після від'їзду з України наприкінці 1924 р. академіка Ф. Шміта, який очолював і кафедру загального мистецтва ВУАН, і Науково-дослідну кафедру мистецтвознавства, керівником НДКМ став академік О. Новицький, який також очолював Кафедру українського мистецтва ВУАН. Період 1924-1926 рр. був часом реорганізацій та суперечок.

Наступний період був більш продуктивним. У 1926-1929 рр. планувалися і створювалися нові інституції. Була утворена «Секція мистецтва в Харкові Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства у Києві». О. Новицький розробив план утворення на базі НДКМ Інституту історії матеріальної культури, який мав об'єднати дослідження всіх видів мистецтва, не тільки образотворчого. При НДКМ у 1926 р. діяв гурток «Studio», який готував кадри до аспірантури кафедри. У КХІ на Педагогічному факультеті у 1926р. був утворений художньо-музейно-екскурсійний підвідділ, а потім у 1928 р. – Музейний відділ, який мав навчати організаторів музейної справи, тобто мистецтвознавців, реставраторів тощо. В цей період також були започатковані аспірантури при музеях.

Останній досліджуваний період 1929-1930 рр. став часом поступового згорання і обмеження інституцій. Чергова реформа ВУАН остаточно знищила її

самоврядування. Перший Історично-філологічний відділ, до якого належали кафедри мистецтва, об'єднали з Третім Соціально-економічним. Гуманітарні дисципліни не тільки втратили свій статус, закладений при створенні Академії наук, але й стали підпорядковуватися економічним дисциплінам, що вплинуло на напрямок і тематику досліджень. У 1930 р. було ліквідовано НДКМ у Києві, а Харківську секцію було приєднано до новоствореного Інституту історії матеріальної культури, структура якого суттєво відрізнялася від запланованої О. Новицьким. Київські мистецтвознавці, які переважно займалися історією українського мистецтва, залишилися поза новоствореним інститутом. Реформа освіти 1930 р. вплинула на принципи викладання на Музейному відділі КХІ. Наступний період був часом згорання всіх мистецтвознавчих інституцій в УСРР, до повного їх знищення у 1934 р.

У третьому розділі проаналізовано зміну парадигм у дослідженні історії українського мистецтва. Розглянуто вплив марксизму на історичні науки та мистецтвознавство. Досліджено зміну підходу до періодизації історії мистецтва. На основі порівняльного аналізу планів «Нарису історії українського мистецтва» та «Українського мистецтва (матеріали до історії)» виявлено вимивання державницьких маркерів та їх заміщення формаційними категоріями.

Виявлено трансформацію методологічних засад дослідження історії українського мистецтва в контексті зміни державно-політичних статусів України. До моменту встановлення державності у 1917 р. мистецтвознавчий дискурс зосереджувався переважно на вивченні українського національного стилю в межах етнічних територій. Із набуттям державності фокус досліджень змістився в бік системного аналізу стильових трансформацій в українському мистецтві як цілісному явищі. Проте в наступний період, під ідеологічним тиском, методологія зазнала докорінних змін: пріоритетним об'єктом вивчення стала класова теорія та зміна суспільно-економічних формацій, що штучно звужувало мистецький процес до марксистсько-ленінської парадигми.

Для апробації результатів дослідження опубліковано 4 статті у наукових виданнях категорії Б. Апробація також відбувалася на 8 конференціях, до 4-х із них опубліковані тези.

Ключові слова: українське мистецтвознавство, історія українського мистецтва й архітектури, історик мистецтва, мистецька освіта, мистецтво ХХ століття, культурна пам'ять, концепти, трансформації, українське національне відродження 1920-х, тоталітарний режим, контрольований ренесанс, Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства, Київський художній інститут, Київське художнє училище, творчість О. К. Богомазова.

ABSTRACT

Ozirna, O. V. **The Transformation of Institutional and Conceptual Foundations in the Study of Ukrainian Art History in 1917–1930. Qualifying scientific work in manuscript form.**

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration” (field of knowledge 02 “Culture and Art”). National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026

The dissertation is devoted to a comprehensive reconstruction and analysis of the processes of transformation of art history institutions and their influence on the formation of conceptual foundations in the study of the history of Ukrainian art. The study covers the period 1917–1930, within the territory of Central and Eastern Ukraine. The work analyses the methodology of researching the history of Ukrainian art and the influence of state policy on it.

The relevance of the topic stems from the need to decolonize contemporary art-historical discourse by identifying the mechanisms of ideological determination that led to a rupture between the organic development of the national academic school and the Soviet paradigm.

This study examines for the first time the continuity of art history institutions’ activities from the time Ukraine gained statehood until the onset of systematic repression in 1930. It comprehensively examines the complex interaction between the academic community and representatives of the Soviet authorities. It is demonstrated that the development of Ukrainian art history during the period under study was not the result of an immanent internal evolution of scholarly thought, but rather the outcome of an artificial ideological correction. The process of the forced replacement of the nation-centred paradigm with a class-sociological model is reconstructed, in which art lost its aesthetic subjectivity and began to be interpreted as a “superstructure” over the economic base.

The object of the study is Ukrainian art history and specialized education in Ukraine from 1917 to 1930. The subject is institutional transformations, conceptual changes, and ideological mechanisms of paradigm formation during this period.

The methodology is based on an expanded understanding of “institution” as a system of organizational principles and intangible conventions. Comparative-institutional analysis was used to contrast the Ukrainian experience with processes of legitimizing statehood through artistic narratives in Eastern European countries. Historical-genetic and chronological methods allowed for the identification of key breaking points in the development of the national school of art history. Discourse analysis was used to study the evolution of terminology and ideological layers in the texts of art historians.

The scientific novelty lies in the comprehensive reconstruction of institutional transformations that took place from the time Ukraine gained statehood in 1917 until the onset of systematic repression in 1930, as well as in the introduction into scientific circulation of a body of previously unknown documents and a systematic analysis of paradigm shifts in the study of Ukrainian art history during this period.

The practical significance of the results lies in the formation of a solid factual basis regarding the transformation of specialized institutions and the revelation of the specifics of their functioning in the 1920s. The research materials can be used to improve courses on the history and methodology of art history, to develop specialized lecture programs, and to integrate the history of Ukrainian scholarship into global and European intellectual contexts.

Structure of the Work

The first chapter, “Theoretical and Methodological Foundations and Source Base of the Study,” provides a comprehensive analysis of the state of scholarly research on the topic, identifies the corpus of sources, and justifies the methodological tools of the study.

The historiographical review allowed for the structuring of existing research into four chronological groups: from the professional documentation of achievements by contemporaries in the 1920s to the systematic reconstruction of the art history heritage during the period of independence. It was found that despite a significant body of contemporary biographical studies, the institutional aspect of scientific transformations remained only fragmentarily covered, which necessitated the clarification of a number of factual details regarding the structure of scientific institutions.

The research's source base is comprehensive and draws upon the collections of Ukraine's leading archives (Central State Archives of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine, Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine and the Manuscript Institute of the National Library of Ukraine). The importance of the personal collections of scholars (O. Novytskyi, O. Bohomazov, D. Gordieiev, and others) has been established, as these have made it possible to compensate for the losses in the official records of art history and educational institutions. The use of AI tools (the Gemini model) as an innovative technical method for transcribing handwritten archival documents has been justified.

The methodological framework of this study is based on a broad understanding of the "institution" not merely as an organization, but as a system of organizational principles and intellectual conventions. Comparative institutional analysis was chosen as the primary method, enabling a comparison of the development of Ukrainian art history with similar processes in Poland, the Czech Republic, and Romania during that period. The application of discourse analysis made it possible to trace the evolution of terminology and identify the mechanisms of "artificial ideological correction" within the academic field. The use of the term "art history" in this study is specified to mean the history of art, in order to distinguish between academic research and politicized art criticism.

The second chapter analyses the dynamics of transformations in scientific and educational institutions, which directly influenced the direction of their activities.

The entire period from 1917 to 1930 is divided into five stages. It has been established that the 1917–1919 stage was focused on nation-building and the institutionalization of research into the history of Ukrainian art. During the brief existence of Ukrainian statehood, the foundations of scientific institutions were laid, and the potential established during this short period allowed Ukrainian art history to develop actively in subsequent periods.

The years 1919–1924 marked the establishment of Soviet power, which did not directly destroy the institutions formed in the previous period but sought to subordinate them to itself and reform them. The new tasks set by the authorities were not yet clearly defined, allowing scholars to adapt to the new conditions and continue their work. Despite

insufficient funding and ideological pressure, the expansion of the Academy of Sciences' structures, planned in the previous period, continued. Within the system of research departments, the Department of Art History was established, which, contrary to the plans of the leadership of the People's Commissariat of Education, complemented the activities of the departments of general and Ukrainian art at the All-Ukrainian Academy of Sciences, and became an educational hub thanks to the subordination of the Kyiv Archaeological Institute to it, as well as the establishment of a graduate program within the department.

In 1924, further reforms took place: the Kyiv Archaeological Institute was closed, and the reform of the Ukrainian Academy of Arts—which had been reorganized into the Institute of Plastic Arts in 1922—was completed. In 1924, the Kyiv Architectural Institute was merged with the Institute of Plastic Arts to form the Kyiv Art Institute. The rector of the Kyiv Art Institute, I. Vrona, provoked a conflict with the National Department of Cultural Monuments (NDKM), which operated out of this institute. After Academician F. Shmit, who headed both the Department of General Art at the All-Ukrainian Academy of Sciences (VUAN) and the Research Department of Art History, left Ukraine at the end of 1924, Academician O. Novitsky, who also headed the Department of Ukrainian Art at the VUAN, became the head of the NDKM. The period from 1924 to 1926 was a time of reorganization and disputes.

The following period was more productive. In 1926–1929, new institutions were planned and established. The “Kharkiv Art Section of the Research Department of Art History in Kyiv” was formed. O. Novitsky developed a plan to establish the Institute of the History of Material Culture at the NDKM, which was intended to bring together research on all types of art, not just the visual arts. In 1926, the “Studio” circle operated at the NDKM, preparing candidates for the department's graduate program. In 1926, an art, museum, and tour sub-department was established at the Faculty of Education of the Kyiv Art Institute; this was later reorganized in 1928 into the Museum Department, which was tasked with training museum professionals—that is, art historians, conservators, and others. During this period, postgraduate programs were also established at museums.

The final period under study, 1929–1930, marked a time of gradual downsizing and curtailment of institutions. Another reform of the All-Ukrainian Academy of Sciences

(VUAN) finally eliminated its self-governance. The First Department of History and Philology, which included the departments of art, was merged with the Third Department of Social and Economic Sciences. The humanities not only lost the status they had held since the Academy of Sciences' founding but also became subordinate to the economic disciplines, which influenced the direction and subject of research. In 1930, the NDKM in Kyiv was dissolved, and the Kharkiv section was incorporated into the newly established Institute of Material Cultures History, whose structure differed significantly from that planned by O. Novytskyi. Kyiv art historians, who primarily focused on the history of Ukrainian art, remained outside the newly established institute. The 1930 education reform influenced teaching principles at the Museum Department of the Kyiv Art Institute. The subsequent period saw the gradual dismantling of all art history institutions in the Ukrainian SSR, culminating in their complete elimination in 1934.

The third chapter analyses the paradigm shift in the study of the history of Ukrainian art. The influence of Marxism on the historical sciences and art history is examined. The shift in the approach to the periodization of art history is investigated. Based on a comparative analysis of the framework of "An Outline of the History of Ukrainian Art" and "Ukrainian Art (Materials for History)," the erasure of state-centric markers and their replacement with formational categories is revealed.

The transformation of the methodological foundations of research into the history of Ukrainian art in the context of changes in Ukraine's state-political status is revealed. Until the establishment of statehood in 1917, art historical discourse focused primarily on the study of the Ukrainian national style within ethnic territories. With the attainment of statehood, the focus of research shifted toward a systematic analysis of stylistic transformations in Ukrainian art as a holistic phenomenon. However, in the subsequent period, under ideological pressure, the methodology underwent radical changes: class theory and the transformation of socio-economic formations became the primary objects of study, which artificially narrowed the artistic process to the Marxist-Leninist paradigm.

To validate the research findings, four articles were published in Category B academic journals. The findings were also presented at eight conferences, and abstracts were published for four of them.

Keywords: Ukrainian art history, history of Ukrainian art and architecture, art historian, art education, 20th-century art, cultural memory, concepts, transformations, the Ukrainian national revival of the 1920s, totalitarian regime, controlled renaissance, Research Department of Art History, Kyiv Art Institute, Kyiv Art School, Oleksandr Bohomazov's oeuvre.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Озірна, О. Проблеми досліджень історії українського мистецтва у 1917–1934 роках: від УНР до УСРР. *Українська академія мистецтва: збірник наукових праць*, 2024, № 35, с. 194–205. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-21>.
2. Озірна, О. Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024, т. 2, вип. 78, с. 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-10>
3. Озірна, О. Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія «Листа 26» (1926). *Мистецтвознавство України*, 2025, вип. 25, с. 225–236. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346173>
4. Озірна, О. Павло Горбенко: функціонер, чи мистецтвознавець? *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2025, т. 2, вип. 94, с. 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-16>

Наукові праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Озірна, О. «Зміна напрямків розвитку українського мистецтвознавства від УНР до УРСР.» *Одинадцяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції*, 2023, 86–87. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4>. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_11.pdf.
6. Озірна, О. «Сучасне визначення мистецтвознавства.» *II Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та*

- мистецтві*»: тези доповідей, 2023, 292–293.
https://drive.google.com/file/d/1GLQl-MBU-f0m8jnN_LEzXUSecBJ9Gj9/view.
7. Озірна, О. «Сучасний погляд на суперечку І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом.» *III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві*»: тези доповідей, 2024, 336–337.
https://drive.google.com/file/d/1axZFps4w8VxO4YX_rKTAC4rjBy3bGs80/view.
8. Озірна, О. «Виховання музейних працівників-мистецтвознавців у Київському художньому інституті на початку 1930-х.» *Дванадцяті Платонівські читання*: тези доповідей, 30 листопада 2024, 161–162.
<https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-71>.
https://platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf.
9. Озірна, О. «Формування суб'єктності українського мистецтва у вітчизняному мистецтвознавстві 1917–1923 рр.» *Тринадцяті Платонівські читання*: тези доповідей, 29 листопада 2025 р., 96–97.
https://www.platonconference.kiev.ua/documents/13_platon_chit.pdf.

ЗМІСТ

| | |
|---|------------|
| Перелік умовних скорочень..... | 18 |
| ВСТУП..... | 20 |
| РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ | 31 |
| 1.1. Історіографія | 31 |
| 1.2. Джерельна база дослідження | 47 |
| 1.3. Понятійно-категоріальний апарат..... | 50 |
| Висновки до Розділу 1 | 53 |
| РОЗДІЛ 2 ТРАНСФОРМАЦІЇ НАУКОВИХ ТА ОСВІТНІХ ІНСТИТУЦІЙ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ТЕМАТИКУ ДОСЛІДЖЕНЬ | 55 |
| 2.1. Становлення інституцій і нові перспективи наукових досліджень з історії мистецтва у 1917-1919 роках | 57 |
| 2.2. Вплив перших більшовицьких реформ на мистецтвознавчі установи у 1919-1924 роках..... | 69 |
| 2.3. 1924-1926 роки – другий етап більшовицьких реформ | 85 |
| 2.4. Пошук компромісів і полеміка у 1926-1929 роках..... | 99 |
| 2.5. Початок масових репресій і нові реформи 1929-1930 років | 125 |
| Висновки до Розділу 2 | 134 |
| РОЗДІЛ 3 ЗМІНА ПАРАДИГМ У ДОСЛІДЖЕННІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА..... | 137 |
| 3.1. Марксизм в загальній історії та історії мистецтва | 138 |
| 3.2. Зміна парадигм у підході до періодизації історії мистецтва | 145 |
| 3.3. Зміна національної концепції: від націєтворення до повернення колоніального статусу | 171 |
| Висновки до Розділу 3 | 177 |

| | |
|--|-----|
| | 17 |
| ВИСНОВКИ | 180 |
| Список використаних джерел..... | 184 |
| ДОДАТКИ..... | 199 |
| Додаток 1 Список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації..... | 199 |
| Додаток 2 Архівні документи | 202 |
| Додаток 3 Роботи студентів Музейного відділу Педагогічного факультету Київського художнього інституту..... | 244 |

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АРМУ – Асоціація революційного мистецтва України.

ВІМШ – Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка.

ВІНО (КІНО) – Вищий інститут народної освіти (Київський інститут народної освіти).

ВМГ – Всеукраїнський музейний городок (містечко).

ВНК – Всеукраїнський науковий комітет.

ВУАК – Всеукраїнський археологічний комітет.

ВУАН – Всеукраїнська академія наук.

ВУКОПМИС – Всеукраїнський комітет з охорони пам'яток мистецтва та старовини.

ГАРМ – Група академічної розробки мистецтва.

Головпрофосвіта – Головне управління професійної освіти.

ІМК – Інститут історії матеріальної культури (Український науково-дослідний інститут матеріальної культури).

ІПМ – Інститут пластичних мистецтв.

Завгубнаросвіти – завідувач губернського відділу народної освіти.

Завгубпрофосвіти – завідувач губернського відділу професійної освіти.

ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

КАІ – Київський археологічний інститут.

КХІ – Київський художній інститут.

НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського.

НДК – Науково-дослідна кафедра.

НДКМ – Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства.

НКВС – Народний комісаріат внутрішніх справ.

НКО (Наркомос) – Народний комісаріат освіти.

СВУ – Спілка визволення України.

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік.

УАМ – Українська академія мистецтва.

УАН – Українська академія наук.

Укрнаука (Укрголовнаука) – Головне управління науковими, науково-художніми та музейними установами.

УНР – Українська Народна Республіка.

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка (1919–1937 рр.).

УСРР – Українська Соціалістична Радянська Республіка (1937–1991 рр.).

ЦДАВО України (ЦДАВО) – Центральний державний архів вищих органів влади і управління України.

ЦДАМЛМ України (ЦДАМЛМ) – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

ЦКОПСІМУ – Центральний комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні.

ВСТУП

Актуальність теми зумовлена необхідністю критичного переосмислення радянського мистецтвознавчого спадку, який тривалий час сприймався як даність. Сучасне українське мистецтвознавство водночас спирається на дослідження радянських часів та прагне інтегруватися у світовий контекст. Дослідження трансформацій 1917–1930 років дозволяє виявити точки розриву між іманентним розвитком національної наукової школи та зовнішньою ідеологічною детермінацією. Виявлення механізмів впливу радянської ідеології на методологічний апарат мистецтвознавства є передумовою деколонізації сучасної гуманітарної науки та відновлення власної логіки розвитку української культури загалом та історії мистецтва зокрема.

Актуальність теми зумовлена необхідністю аналізу важелів ідеологічного тиску на мистецтвознавство у 1920-х рр., що дозволяє відмежувати об'єктивні наукові здобутки від нашарувань тогочасного політичного дискурсу.

Дисертаційна робота інтегрована у сучасний науковий дискурс, який характеризується переходом від суто біографічних нарисів про окремих вчених до комплексної реконструкції мистецтвознавчих шкіл та інституцій. Дослідження спирається в українському контексті на праці С. Білоконя¹, О. Боня² О. Нестулі³, та І. Ходак⁴ та інших науковців, які здійснили вагомий внесок у відновлення імен

¹ С. Білокінь, *Масовий терор* (Коло, 2013); С. Білокінь, *В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст* (Інститут історії України НАН України, 2006), <https://www.s-bilokin.name/Personalialia/Ernst.html>; С. Білокінь, «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)», *Студії мистецтвознавчі*, 2010. , 50—80.

² О. Бонь, «Федір Ернст та його діяльність у мистецтвознавчих наукових осередках у 1920–1930 роках», *Краєзнавство*, 2012. , <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/121383/20-Vop.pdf>; О. Бонь, «Дмитро Гордєєв та діяльність харківських мистецтвознавців у 1920–1930-х роках», *Київські історичні студії*, вип. 1 (2) (2016.): 70—78; О. Бонь, *Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність*, Повернуті імена (Рідний край, 2004).

³ О. Нестуля, «Україна стала його долею (Ф. Л. Ернст)», у *Репресоване краєзнавство (20–30 роки)*, за ред. Л. Бабенко та ін. (Рідний край; Хмельницький редакційно-видавничий відділ, 1991); О. Нестуля, «Понад усе ставив істину (Ф. І. Шміт)», у *Репресоване краєзнавство (20–30 роки)*, за ред. Л. Бабенко та ін. (Рідний край; Хмельницький редакційно-видавничий відділ, 1991); О. Нестуля, «Дослідник народного мистецтва (С. А. Таранушенко)», у *Репресоване краєзнавство (20–30 роки)*, за ред. Л. Бабенко та ін. (Рідний край; Хмельницький редакційно-видавничий відділ, 1991); О. Нестуля, *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)* (Інститут історії України АН України, 1994).

⁴ І. Ходак, «Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття» (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2010); І. Ходак, *Людський*

репресованих істориків мистецтва та провели науковий аналіз окремих аспектів діяльності мистецтвознавчих інституцій.

У міжнародному контексті в дослідженні застосовано порівняльний підхід, який дає змогу розглядати українське мистецтвознавство як складову загальноєвропейського інтелектуального простору. Зокрема, здійснено зіставлення українського досвіду з процесами формування національних історій мистецтва у Польщі (А. Лабуда), Чехії (М. Філіпова) та Румунії (В. Цока) після розпаду імперій на початку ХХ ст.).

Центральною проблемою дослідження є суперечливий характер розвитку українського мистецтвознавства у 1917–1930 рр. На початковому етапі генеза наукової думки була зумовлена внутрішньою еволюцією та здобуттям Україною державності, тоді як її подальша трансформація відбулася під тиском зовнішніх ідеологічних чинників. Після утвердження радянської влади національно орієнтована парадигма була насильницькі заміщена класово-соціологічною моделлю. Цьому сприяли системні адміністративні реформи, спрямовані на маргіналізацію академічної школи та нівелювання досліджень національної спадщини. Аналіз планів наукових видань радянського періоду свідчить про свідоме вилучення державницької термінології на користь марксистських формаційних категорій, що призвело до втрати мистецтвознавством своєї суб'єктності.

Все, окреслене вище, переконливо доводить, що деконструкція радянського дискурсу історії українського мистецтва важлива для її інтеграції в загальносвітовий інтелектуальний простір, оскільки вона дозволяє виявити масштаби ідеологічних деформацій, спричинених інституційними реформами та політичними репресіями, і тим самим відновити об'єктивну генезу українського мистецтвознавства.

заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця (Видавець Олександр Савчук, 2020); І. Ходак, *Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук: з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х-початку 1930-х роков* (Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського; Видавець Савчук О. О., 2017); І. Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», *Мистецтвознавство України*, вип. 10 (2009.): 265—75; І. Ходак, «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)», *Студії мистецтвознавчі*, вип. 2 (2014.): 109—25.

Дисертаційне дослідження виконане здобувачем згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер 0124U001843 від 16.02.2024) та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер: 0124U001515, дата реєстрації: 07.02.2024).

Метою роботи є всебічний аналіз інституційних змін та їхнього впливу на концептуальні засади дослідження історії українського мистецтва у 1917–1930 роках, а також виявлення ідеологічних чинників, що зумовили витіснення національно-центричної наукової парадигми класово-соціологічною моделлю.

Для досягнення мети були поставлені такі **завдання**:

1. Проаналізувати стан наукової розробки проблеми та сформувані джерельну базу, що дозволить об'єктивно реконструювати процес становлення та деформації мистецтвознавчої науки в Україні 1917-1930рр.
2. Простежити динаміку трансформацій наукових і освітніх інституцій та їхній вплив на вивчення історії українського мистецтва, зокрема висвітлити стратегії збереження інституційної тяглості в умовах реформування з боку державних структур УСРР (Народного комісаріату освіти).
3. З'ясувати особливості функціонування мистецтвознавчих аспірантур.
4. Охарактеризувати процес становлення наукових інституцій у період здобуття Україною державності та визначити коло завдань, поставлених перед науковцями.
5. Визначити вплив перших більшовицьких реформ 1919-1924 рр. на новостворені мистецтвознавчі установи; зокрема простежити трансформацію наукових пріоритетів і вимог з боку влади.
6. Розглянути взаємовідносини між владою та мистецтвознавцями у 1924–1926 рр., а також висвітлити процес становлення мистецтвознавчої освіти й окреслити інституційні перешкоди, зумовлені політикою Народного комісаріату освіти.

7. Проаналізувати компроміси, досягнуті між науковцями і представниками радянської влади та узагальнити особливості трансформацій установ у 1926–1929 рр.

8. Висвітлити початок процесу згорання мистецтвознавчих установ в УСРР у 1929–1930 рр. і визначити вплив реформ 1930 р. на сферу освіти й науки.

9. Розкрити зміст концептуальних змін у дослідженні історії мистецтва, проаналізувавши перехід від морфологічного та національно-історичного аналізу до марксистської методології та соціологізації.

10. Простежити генезу та трансформацію національної концепції в українському мистецтвознавстві досліджуваного періоду.

11. Окреслити роль ідеологічного чинника у формуванні радянського канону історії українського мистецтва, з'ясувавши межу між внутрішньою еволюцією наукової думки та нав'язаними політичними ідеологемами.

Об'єкт дослідження – українська мистецтвознавча наука та профільна освіта в Україні від 1917 р. до 1930 р.

Предмет дослідження – інституційні трансформації, концептуальні зміни та ідеологічні механізми формування парадигм в дослідженні історії українського мистецтва зазначеного періоду.

Географічні межі дослідження охоплюють переважно територію, підпорядковану незалежним українським урядам, а потім – радянській владі. У тих випадках, коли це є частиною спільного дискурсу, розглядається діяльність українських науковців і на Західній Україні, і в еміграції.

Часові межі дослідження обмежуються від 1917 р. до 1930 р. У тих випадках, коли це доцільно, уточнюється перебіг подій за цими часовими рамками.

Методи дослідження використані в роботі:

1. Компаративно-інституційний аналіз застосовано для зіставлення моделей наукових і освітніх установ, що функціонували в Україні у 1917–1930 рр., та порівняння стратегій розвитку національних інституцій із моделями, впровадженими радянською владою.

2. Дискурс-аналіз використано для дослідження еволюції термінології та ідеологічних нашарувань у текстах мистецтвознавців і критиків досліджуваного періоду, що дає змогу окреслити межу між внутрішньою еволюцією наукової думки та примусовим впровадженням політичних ідеологем.

3. Системний підхід передбачає розгляд становлення мистецтвознавчої науки та профільної освіти як цілісної системи, що перебуває у взаємодії з політичними, соціальними та ідеологічними чинниками.

4. Історико-генетичний і хронологічний методи застосовано для простеження динаміки трансформацій інституцій і концепцій у визначені часові періоди (1917–1919, 1919–1924, 1924–1926 тощо), що дозволяє виявити ключові точки розриву в розвитку національної наукової школи.

5. Історіографічний та джерелознавчий аналіз використано для критичного переосмислення радянської мистецтвознавчої спадщини, систематизації джерельної бази та аналізу доробку попередніх дослідників.

6. Метод цілісної реконструкції спрямовано на відтворення процесу заміщення національно-центричної наукової парадигми класово-соціологічною моделлю.

7. Формально-стилістичний (морфологічний) аналіз застосовано для дослідження переходу від мистецтвознавчої до марксистської методології та соціологічного спрощення у межах означеного періоду.

Інструментальні засоби використані у дослідженні.

Для первинного опрацювання та розпізнавання (транскрипції) текстів архівних документів було використано інструменти на основі штучного інтелекту (зокрема, модель Gemini). Отримані результати автоматичного розпізнавання пройшли повну авторську перевірку, звірку з оригіналами та наукове редагування. Також ШІ залучався як допоміжний інструмент для аналізу відповідності структури дисертації формальним вимогам МОН України. Використання інструментів ШІ мало виключно допоміжний технічний характер для підвищення ефективності роботи з першоджерелами, тоді як аналітична обробка та теоретичні висновки є результатом особистого наукового пошуку автора.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що в ньому

вперше:

- комплексно реконструйовано процес заміщення національно-центрованої парадигми класово-соціологічною моделлю у дослідженні історії українського мистецтва, що дозволило диференціювати автентичні наукові здобутки періоду від пізніших ідеологічних нашарувань;
- обґрунтовано концепцію тяглості мистецтвознавчої освіти в Україні (1918–1930 рр.), яка зберігалася попри радикальні зміни політичних режимів завдяки персональному складу викладацького корпусу та спадкоємності наукових підходів;
- конкретизовано уявлення про загальноєвропейський вектор розвитку українського мистецтвознавства, який зберігався до моменту остаточного утвердження марксистської методології;
- введено у науковий обіг значний масив раніше невідомих архівних документів, що розкривають послідовність створення, трансформації та ліквідації мистецтвознавчих осередків досліджуваного періоду.

Уточнено:

- повну інституційну реконструкцію мережі мистецтвознавчих установ (УАН/ВУАН, НДКМ, КАІ, КХІ тощо), що дозволило виявити латентні конфлікти між академічною спільнотою та радянським керівництвом;
- що трансформація українського мистецтвознавства у 1917–1930 рр. була не природною внутрішньою еволюцією, а результатом штучної ідеологічної корекції;

Набуло подальшого розвитку:

- на основі порівняльного аналізу нереалізованих планів академічних видань («Нарису історії українського мистецтва» та ін.) виявлено динаміку штучної заміни історичних маркерів (зокрема, вилучення державницької термінології та впровадження марксистських категорій як інструменту деконструкції національної ідентичності).

- удосконалено джерелознавчу базу досліджень історії наукових інституцій шляхом застосування методики критичного аналізу документів (за І. Ходак), що дало змогу спростувати низку фактологічних неточностей щодо структури та підпорядкування тогочасних наукових центрів.
- удосконалено розуміння політико-адміністративних інструментів впливу на науку; доведено, що створення Українського НДІ історії матеріальної культури (ІМК) було засобом маргіналізації київської школи та нівелювання досліджень національного мистецтва.
- уточнено фактологічні дані щодо підпорядкування Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства (НДКМ) вищим навчальним закладам (КІНО, КХІ).

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі їх обговорення на наукових конференціях:

1. Озірна О. Зміна напрямків розвитку українського мистецтвознавства від УНР до УРСР, Одинадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 25 листопада 2023. С. 86–87. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-394-4> URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_11.pdf
2. Озірна О. Сучасне визначення мистецтвознавства, II Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 2023. С. 292–293. https://drive.google.com/file/d/1GLQ1-MBU-f0m8jnN_LEzXUSecBJj9Gj9/view
3. Озірна О. «Історія мистецтва в Україні у першій половині 20-го століття. Інституції» конференція «Українська теорія та історія мистецтв на перехресті інтелектуальних традицій» Центр історіографії та теорії мистецтва спільно з Кафедра історії мистецтв КНУ імені Тараса Шевченка 14-15 березня 2024 (Без тез).
4. Озірна О. Сучасний погляд на суперечку І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом, III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» : тези доповідей Міжнародної наукової конференції. 23-24 травня 2024. С. 336–337.

https://drive.google.com/file/d/1axZFps4w8VxO4YX_rKTAC4rjBy3bGs80/view?usp=sharing

5. Озірна О. Проблеми дослідження історії мистецтва України у міжвоєнний період. Володимир Антонович Овсійчук: людина і вчений. Дослідницькі вектори, тексти і контексти. Інститут народознавства НАН України 10 – 11 жовтня 2024 (без тез).

6. Озірна О. Виховання музейних працівників-мистецтвознавців у київському художньому інституті на початку 1930-х. Дванадцяті Платонівські читання 30 листопада 2024. С. 161-162. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-71>. https://platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf

7. Озірна О. Музейний відділ київського художнього інституту. Четверта всеукраїнська наукова конференція «історія гуманітаристики XIX–XXI ст.: опіка колекціями» 16–17 січня 2025 (без тез).

8. Олена Озірна «Зміна парадигм у підході до періодизації історії мистецтва (1917-1930)» П'ята всеукраїнська наукова конференція «історія гуманітаристики XIX–XXI ст.: інституції пам'яті та простори спадщини» (до 100-річчя визнання території Києво-Печерської лаври історико-культурним державним заповідником «Всеукраїнський музейний городок») 15–16 січня 2026. (без тез).

Основні положення та результати дослідження висвітлено у **наукових публікаціях** автора:

Озірна, О. Проблеми досліджень історії українського мистецтва у 1917–1934 роках: від УНР до УСРР. Українська академія мистецтва: збірник наукових праць, 2024, № 35, с. 194–205

Озірна, О. Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2024, т. 2, вип. 78, с. 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-10>

Озірна, О. Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія «Листа 26» (1926). Мистецтвознавство України, 2025, вип. 25, с. 225–236. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346173>

Озірна, О. Павло Горбенко: функціонер, чи мистецтвознавець? Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2025, т. 2, вип. 94, с. 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-16>

Теоретичне значення дослідження полягає у формуванні методологічного підґрунтя для подальших студій у галузі історії науки, інтелектуальної історії України та мистецтвознавства. Робота розширює уявлення про закономірності становлення та трансформації українського мистецтвознавства у міжвоєнний період, акцентуючи увагу на складних процесах взаємодії наукових практик, інституційних змін та ідеологічних впливів.

Важливим теоретичним результатом є введення в науковий обіг значного масиву архівних джерел, що істотно розширює джерельну базу досліджень періоду Розстріляного відродження та створює нові можливості для подальших інтерпретацій розвитку українського гуманітарного знання.

У роботі уточнено та розширено трактування поняття «інституція», яке розглядається не лише як сукупність формально організованих структур (кафедр, інститутів тощо), але й як система організаційних принципів, неформальних практик та нематеріальних чинників, що забезпечують відтворення наукових традицій, норм і інтелектуальних практик. Такий підхід дозволяє глибше осмислити природу інституційних трансформацій і їхній вплив на розвиток наукового знання.

Суттєвим теоретичним внеском є розроблення підходів до порівняльного аналізу трансформації історичних маркерів, а також формування аналітичного інструментарію для розрізнення автентичних наукових моделей національної школи та ідеологізованих радянських інтерпретацій, зокрема в межах вульгарно-соціологічного та марксистського дискурсів. Це дає змогу по-новому інтерпретувати процеси концептуальної деформації наукового поля та реконструювати механізми ідеологічного впливу на гуманітарне знання.

Значущою також є систематизація еволюції підходів до визначення поняття «українське мистецтво», що дозволяє простежити зміну наукового дискурсу: від уявлень про український стиль у мистецтві в межах певної території, через студії стилів і художніх напрямів в українському мистецтві, до пізніших ідеологічно зумовлених інтерпретацій, пов'язаних із концептом класової боротьби у мистецтві на теренах УСРР.

Загалом, запропоновані у дослідженні теоретичні підходи створюють можливості для переосмислення механізмів розвитку гуманітарного знання в умовах ідеологічного тиску та сприяють формуванню нових дослідницьких перспектив у сфері історії українського мистецтвознавства.

Практичне значення. Основні положення дослідження можуть бути використані при підготовці узагальнюючих праць з історії української культури, історії науки та мистецтвознавства, а також у навчальному процесі – зокрема при розробці курсів і спецкурсів з «Історії українського мистецтвознавства», «Історії української культури», «Методології мистецтвознавчих досліджень».

Також практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у процесі критичного переосмислення історії українського мистецтвознавства та радянської гуманітарної спадщини. Висновки роботи можуть бути застосовані для уточнення та коригування наукових уявлень про розвиток мистецтвознавчої думки в Україні у міжвоєнний період, зокрема щодо взаємодії наукових інституцій, освітніх практик та ідеологічних впливів.

Одержані результати сприяють розрізненню автентичних наукових здобутків національної школи та ідеологічно зумовлених інтерпретацій, що формувалися під впливом радянських теоретичних моделей, зокрема в межах вульгарно-соціологічного підходу. Це створює підґрунтя для більш об'єктивного відтворення історії українського мистецтвознавства та його інтелектуальних традицій.

Крім того, результати дослідження можуть слугувати методологічною основою для подальших студій, присвячених аналізу процесів ідеологічного впливу на гуманітарні дисципліни та трансформації наукових парадигм у ХХ столітті.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку умовних скорочень та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 245 сторінок. Обсяг основного тексту складає 183 сторінки. Список використаних джерел містить 172 позиції. Текст дисертації містить одну порівняльну таблицю.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Історіографію досліджень історії українського мистецтва 1917-1939 рр. за хронологічним принципом можна поділити на декілька груп.

До першої групи належать роботи науковців 1920-х рр., зокрема рецензії та статті присвячені працям інших дослідників, а також некрологи. Так дослідження українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття в певні періоди історії мало різне спрямування. «Звідомлення» мистецтвознавчих установ ВУАН та НДКМ були, власне, звітами. Загальна оцінка діяльності мистецтвознавців була висвітлена у статті О. Новицького «Здобутки українського мистецтвознавства та археології за десятиріччя після Жовтневої Революції» 1927 року». Джерелом оцінки діяльності науковців є також рецензії сучасників на публікації. Важливе місце займають статті і доповіді, присвячені пам'яті померлих мистецтвознавців, зокрема Г. Павлуцького та Д. Щербаківського.

До другої групи робіт, що за хронологічними межами належать до періоду кінця 1920-х – 1930-ті рр., можна віднести критичні, часто розгромні статті художніх критиків, яких С. Таранушенко називав «режимними»⁵ (Є. Холостенка, С. Томаха, С. Раєвського та інших), які не були істориками мистецтва, та статті нового покоління радянських мистецтвознавців, таких як П. Горбенко, Л. Калениченко та ін.

Межа 1920-х та 1930-х років позначилася системним ідеологічним тиском на мистецтвознавчу спільноту. Кампанії з публічного засудження вчених, що проходили за сприяння державного апарату, зрештою переросли у масові репресії.

У наступний період суцільна критика змінилася замовчуванням і цензурою, але певна можливість згадувати опальних мистецтвознавців знову з'явилася у

⁵ Білокінь, *Масовий терор*, 268.

період «відлиги». У Історії Академії наук Української РСР 1967-го р. подається коротка історія функціонування мистецтвознавчих установ у складі Академії наук та згадуються окремі науковці, із застереженнями, «що на деяких з них позначилися націоналістичні концепції школи М. С. Грушевського»⁶.

Розвідки, написані протягом всього подальшого радянського періоду, належать до третьої групи джерел. У цей період спостерігалася також різниця в доступі та впливі цензури на теренах України та за її межами в ССРСР, коли цитування українських мистецтвознавців 1920-х років у російськомовних дослідженнях, виданих, наприклад, в Ленінграді, дозволялося, а в Україні ці автори були під забороною. Це була свідомо підступна колоніальна практика упослідження українських дослідників. Саме за цих умов розпочалося застосування прийомів прихованого ознайомлення читача із забороненою інформацією під виглядом критики. Ці прийоми використовував П. Білецький у невеликій, науково-популярній книжечці «Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі»⁷ 1974 р. , але формат і зміст цього видання, опублікованого у серії «Людина. Суспільство. Прогрес», ніби є своєрідною відповіддю на «Українське мистецтво. Вступ до історії» М. Голубця та «Скорочений курс історії українського мистецтва» Д. Антоновича, в якій П. Білецький пропонує власну коротку версію історії українського мистецтва та підкреслює у такий спосіб свою обізнаність з творами попередників.

У післявоєнний період за межами ССРСР видавалися переважно мемуарні видання, які описували міжвоєнний період.

Справжнє повернення в українське мистецтвознавство репресованих науковців першої третини ХХ століття почалося вже за часів незалежності. Багато статей і досліджень розкривають саме проблематику репресій і, безперечно, містять важливий фактологічний матеріал.

Найбільший обсяг робіт, присвячених дослідженням історії мистецтва України у міжвоєнний період, припадає саме на цей час. Ці студії належать до

⁶ Б. Патон, ред., *Історія Академії наук Української РСР* : у 2 кн. 1 кн. (Гол. ред. УРЕ, 1967), 391—95.

⁷ П. Білецький, *Скарби нетлінні: українське мистецтво у світовому художньому процесі*, У світі прекрасного. Людина; Суспільство; Прогрес (Мистецтво, 1974).

четвертої, найбільшої групи у нашому списку. Їх, також, можна поділити на такі підгрупи: 1) дослідження мистецтвознавчих шкіл (Київської і Харківської, до яких належали науковці, які займалися дослідженням історії українського мистецтва), 2) дослідження діяльності окремих науковців, 3) дослідження інституцій, 4) дослідження репресій, 5) дослідження концепцій.

Над поверненням імен мистецтвознавців та дослідженням їхнього життя працювали, насамперед історики. Так, С. Білокінь написав книгу про Ф. Ернста «В обороні української спадщини: історик мистецтва Федір Ернст»⁸ переважно на основі його щоденників. У цій розвідці автор описує роль Ф. Ернста у створенні Української державної академії мистецтв, та його подальшу роботу у Київському художньому інституті, який створили на базі УКАМ. Також дослідник писав статті про Д. Щербаківського, С. Таранушенка та ін. У монографії С. Білокіня «Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917-1941 рр.): джерелознавче дослідження, Том 2»⁹ є підрозділ «Історіографія мистецтвознавства», в якому йдеться про нереалізоване шеститомне видання історії українського мистецтва та ін. Багато статей С. Білокіня, опублікованих у періодичних виданнях, увійшли до цього видання, як окремі підрозділи¹⁰.

Дослідження О. Нестулі зосереджені на перетині історії, пам'яткознавства та мистецтвознавства, особливо в контексті трагічних подій ХХ століття. Окрім того, значна частина його наукового доробку представлена статтями, присвяченими персоналіям мистецтвознавців міжвоєнного періоду.

О. Бонь належить до кола сучасних науковців, які вивчають реконструкцію діяльності київської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття. Його наукові пошуки зосереджені на вивченні життєвих шляхів та інтелектуальної спадщини ключових постатей того періоду, зокрема О. Бонь також досліджує життєві шляхи українських науковців, Ф. Ернста¹¹, Д. Гордєєва¹², О. Новицького та інших. Важливе місце в його дослідженнях займає постать О. Новицького. Зокрема

⁸ Білокінь, *В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст*.

⁹ Білокінь, *Масовий терор*.

¹⁰ Такий варіант видання ускладнює цитування, тому в дисертації є посилання і на книгу, і на окремі статті.

¹¹ Бонь, «Федір Ернст та його діяльність у мистецтвознавчих наукових осередках у 1920–1930 роках».

¹² Бонь, «Дмитро Гордєєв та діяльність харківських мистецтвознавців у 1920–1930-х роках».

у монографії «Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність»¹³ автор акцентує увагу на пам'яткоохоронній та музейницькій діяльності, а також на ролі в науковому житті України О. Новицького.

М. Січка у дисертації «Діяльність київських мистецтвознавців у 1920–1930-ті роки: соціально-культурний аспект»¹⁴ аналізує діяльність істориків мистецтва, розширюючи дослідницьку перспективу від українського до світового контексту, а також здійснює огляд трансформацій інституцій, простежує зміну тематики досліджень з позицій історика та розглядає репресивну політику радянської влади. Дослідниця розподіляє київських мистецтвознавців на три покоління та доводить, що з огляду на їх стосунки «вчитель-учень», можна простежити мистецтвознавчу школу в широкому розумінні. До першого покоління дослідницею віднесено сімох науковців: В. Антоновича, А. Прахова, Г. Павлуцького, М. Біляшівського, М. Петрова, Ф. Шміта та П. Потоцького; до другого – 24 особи, при цьому об'єднання як одного покоління, Д. Щербаківського, Ф. Ернста та І. Врону можна вважати суперечливим, хоча б тому, що І. Врана не був на той час істориком мистецтва. Більш узгодженим виглядає визначення третього покоління, до якого належали слухачі КАІ, гуртка «Studio» та аспірантур при НДКМ та музеях. Одним з важливих результатів дослідницької праці М. Січки є слушне твердження, що обмеження фінансування також є видом репресій.

Не менш важливим є розкриття творчих портретів науковців, які формували фундамент галузі. Низка праць А. Пучкова, зокрема книга «Між навігаційними щоглами: Профілі українських мистецтвознавців (архітектура і візуальне мистецтво)»¹⁵, монографія «Мистецтвознавець Григорій Павлуцький, перший український»¹⁶, стаття «Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони»¹⁷ є важливими аналітично-біографічними розвідками про українських

¹³ Бонь, *Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність*.

¹⁴ М. Січка, «Діяльність київських мистецтвознавців у 1920 – 1930-ті роки: соціально-культурний аспект», *Дисертація на здобуття к.н. мист-ва Київський університет імені Бориса Грінченка*, 2017. .

¹⁵ А. Пучков, *Між навігаційними щоглами: профілі українських мистецтвознавців: архітектура і візуальне мистецтво* (Дух і Літера, 2018).

¹⁶ А. Пучков, *Мистецтвознавець Григорій Павлуцький: Перший український* (Алмаз, 2018).

¹⁷ А. Пучков, «Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони», *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, вип. 6 (2009.): 321—68.

мистецтвознавців. Так у статті «Василь Кричевський як дослідник мистецтва»¹⁸ М. Селівачов та А. Пучков систематизують та характеризують наукову, критичну й публіцистичну спадщину В. Кричевського, простежують еволюцію його концептуальних підходів у дослідженні орнаменту, архітектури та суміжних мистецьких практик і обґрунтовують значення цієї діяльності для формування українського мистецтвознавства першої половини ХХ століття.

Формуванню українського мистецтвознавства, зокрема в період кінця ХІХ – першої третини ХХ століття, присвячені студії М. Селівачова.

Вагомий внесок у вивчення генези галузі зробили І. Удріс та Є. Антонович у монографії «Українське мистецтвознавство кінця ХІХ – початку ХХ століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва»¹⁹. У праці ретельно проаналізовано витoki історії українського мистецтва, а також процеси формування концепцій національного стилю та становлення професійної мистецтвознавчої школи. Хронологічні межі досліджуваних творів окреслено приблизно 1917 р., хоча окремі проаналізовані праці були написані та опубліковані пізніше.

У багатьох публікаціях І. Удріс висвітлює процес становлення українського мистецтвознавства (історії мистецтва), водночас фактично розширюючи його хронологічні межі. Хоча це не завжди прямо декларується, дослідниця зосереджується переважно на періоді другої половини ХІХ – початку ХХ століття, включно з добою Визвольних змагань, а також на українських територіях у складі Російської імперії. Зокрема, у статті «До питання про концепцію історії українського мистецтва у вітчизняному мистецтвознавстві початку ХХ століття»²⁰ вона аналізує появу узагальнюючих праць у період української державності. Саме таке хронологічне окреслення зумовлює звернення дослідниці до робіт В. Модзалевського, Ф. Ернста, К. Широцького та Ф. Шміта.

¹⁸ Michael Selivatchov i A. Puchkov, «VASYL KRYCHEVSKY AS A RESEARCHER OF ART», *The Ethnology Notebooks* 175, вип. 1 (2024), <https://doi.org/10.15407/nz2024.01.145>.

¹⁹ Є. Антонович і І. Удріс, *Українське мистецтвознавство кінця ХІХ – початку ХХ століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва* (Видавничий дім, 2015).

²⁰ І. Удріс, «До питання про концепцію історії українського мистецтва у вітчизняному мистецтвознавстві початку ХХ століття», *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*, вип. 7 (2004.): 113—30.

Харківську мистецтвознавчу школу досліджував С. Побожій. Його книга «З історії українського мистецтвознавства»²¹ складається з окремих публікацій об'єднаних однією темою. Автор підкреслює роль Є. Редіна у створенні саме харківської школи мистецтвознавства. У статті «“Жупани” справа №1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями»²² здійснено історико-мистецтвознавчий аналіз, спрямований на відтворення послідовності трагічних подій відповідного часу. Інша стаття С. Побожія – «Харківська секція кафедри мистецтвознавства. З історії мистецтвознавчих осередків України 20–30-х років»²³ – є дослідженням процесу створення та діяльності секції. Водночас окремі положення статті були неповними внаслідок обмеженості джерельної бази та недостатнього залучення архівних матеріалів. У межах нашої дисертації, на основі додаткових архівних документів, уточнено обставини організації секції та її подальшого включення до складу Українського інституту історії матеріальної культури.

С. Іваненко у дисертації «Українське мистецтво в дослідженнях представників Харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття»²⁴ простежує як інтерес до візантійського та давньоруського мистецтва у старшого покоління мистецтвознавців трансформувався у дослідження власне українського мистецтва.

Історія мистецьких вищих навчальних закладів висвітлена у дисертаціях С. Нікуленко «Становлення вищої художньої школи в Україні (1917–1934)»²⁵, О. Ковальчука «Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–

²¹ С. Побожій, *З історії українського мистецтвознавства* (Університетська книга, 2005).

²² С. Побожій, «“Жупани”. Справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями», *Родовід* (Київ), вип. 1(17) (б. д.): 17–25.

²³ С. Побожій, «Харківська секція кафедри мистецтвознавства. З історії мистецтвознавчих осередків України 20–30-х років», *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та наукові праці*, 1994. , 118–24.

²⁴ С. Іваненко, «Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття», ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2018. .

²⁵ С. Нікуленко, «Становлення вищої художньої школи в Україні (1917–1934)» (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Харківський художньо-промисловий інститут, 1997).

1941 років»²⁶, А. Сидоренко «Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму»²⁷.

Коротку історію Української академії мистецтва подає Л. Наконечна у статті «Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури»²⁸.

І. Ходак у дисертації «Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття»²⁹ здійснює ґрунтовне дослідження діяльності науковця та історичного контексту його доби. Дослідниця подекуди критично оцінює праці колег, що зумовлено високим рівнем її вимогливості як до власних, так і до чужих наукових результатів. Водночас саме на прикладі її робіт можна простежити обмеження наявної джерельної бази, коли, здавалося б, достатня та репрезентативна інформація з першоджерел може виявлятися неточною або такою, що потребує уточнення через історичні обставини або динамічність змін досліджуваного контексту. Так дослідниця заперечує твердження про наявність у 1920-х рр. в КХІ мистецтвознавчого факультету, про який пише у монографії «Мистецька освіта і мистецтвознавство в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції»³⁰ Р. Шмагало. Музейний відділ, справді, не був факультетом, а лише відділом педагогічного факультету, але в дисертації ми доведемо, що він був орієнтований саме на навчання мистецтвознавців.

У монографії І. Ходак «Наталія Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук»³¹ на прикладі життя і наукової діяльності висвітлюються проблеми і виклики, які стояли перед мистецтвознавцями того часу.

²⁶ О. Ковальчук, «Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років» (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Кафедра теорії та історії мистецтва, 2003).

²⁷ А. Сидоренко, «Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму» (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2021).

²⁸ Л. Наконечна, «Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури», *Курбасівські читання*, 2017. , 34–43.

²⁹ Ходак, «Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття».

³⁰ Р. Шмагало, *Мистецька освіта і мистецтвознавство в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції* (Львівська національна академія мистецтв, 2022).

³¹ Ходак, *Наталія Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук: з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х-початку 1930-х роков.*

Трагічна доля Н. Коцюбинської багато в чому відображає долю всього українського мистецтвознавства того періоду. У роботі подано важливий фактологічний матеріал та у додатках опубліковані праці Н. Коцюбинської.

Важливими джерелами для пропонованої дисертації є фундаментальна студія названої вище дослідниці «Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця»³², яка постала з її дисертації «Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття»³³, а також стаття «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського»³⁴. У цих працях дослідниця розглядала концепції не тільки Д. Щербаківського, але й інших авторів, простежувала зміни у цих концепціях аж до «Історії українського мистецтва» в шести томах, яка була видана у 1960-х. В огляді попередніх досліджень І. Ходак зазначила не лише важливі праці в цій галузі, а й поверховість історіографічних знань окремих авторів. Перед Д. Щербаківським та іншими дослідниками стояло тоді насамперед фундаментальне питання: що вважати українським мистецтвом. Другою проблемою, на яку звертала увагу авторка, була періодизація. Поділ за стилями, прийнятий на початку всіма дослідниками, різнився двома умовними концепціями: західноєвропейською та візантійською. Далі, на теренах УСРР активно просувається формаційна періодизація, яка прив'язує мистецькі процеси до економіки, відповідно до нових політичних реалій. І. Ходак також звертає увагу на позиціонування народного мистецтва у концепції Д. Щербаківського, відмінне від подальшого радянського. А критика «європейськості» концепції українського мистецтва новим поколінням «мистецтвознавців», описана у статті, яскраво характеризує зміни, які відбувалися у нашій науці у 1930-ті роки.

³² Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*.

³³ Ходак, «Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття».

³⁴ Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського».

Багато статей І. Ходак присвячені і окремим інституціям – НДКМ, КАІ³⁵ тощо. Авторка не тільки сумлінно досліджує факти, але й, часто, виправляє помилки, яких припустилися інші дослідники

Л. Соколюк у статті «Дмитро Антонович у вирі часу: сучасні проблеми викладання історії українського мистецтва»³⁶ аналізує розбіжності між методологічними принципами висвітлення історії українського мистецтва Д. Антоновича та пізнішими радянськими виданнями, зокрема шеститомною «Історією українського мистецтва» (1966–1971 рр. під редакцією М. П. Бажана)³⁷. Дослідницею підкреслюється, що Д. Антонович прив'язує історію українського мистецтва до європейських стилів, спираючись на теорію стилів Генріха Вельфліна. У монографії «Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962)»³⁸ Л. Соколюк аналізує розвиток Харківського художнього інституту в 1921–1962 рр. через призму поєднання образотворчого і промислового напрямів, авангардних пошуків 1920-х та трагедії репресованого мистецтвознавчого середовища.

Дисертація О. Сторчай «Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті. 1834–1924 рр.»³⁹ вивчає історію викладання мистецтва у Київському університеті, і лише останній розділ роботи присвячено мистецтвознавству, у якому, зокрема розглядається діяльність П. Павлова, А. Прахова та Г. Павлуцького.

Т. Стефанишин статтях «Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва»⁴⁰ та «Концепція історії українського мистецтва в науковій

³⁵ ІО Ходак, «Кафедра всесвітнього мистецтва Всеукраїнської академії наук: інституції, персоналії, основні напрями досліджень», *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, вип. 4—5 (2014.): 115—22; Ходак, «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)».

³⁶ Л. Соколюк, *Дмитро Антонович у вирі часу: сучасні проблеми викладання історії українського мистецтва, у Дмитро Антонович і українське мистецтвознавство* (Národní knihovna ČR, 2009).

³⁷ Микола Платонович Бажан, ред., *Історія українського мистецтва: у 6 томах* (Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1967).

³⁸ Людмила Соколюк, *Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962)* (Видавець Олександр Савчук, 2023).

³⁹ О. Сторчай, «Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834–1924)» (канд. мистецтвознав. : 17.00.05, НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2010).

⁴⁰ Т. Стефанишин, «Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва», у *Дмитро Антонович і українське мистецтвознавство* (Národní knihovna ČR, 2009), <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/27906/file.pdf>.

спадщині Д. Антоновича, М. Голубця й В. Залозецького: методологічний і порівняльний аспекти»⁴¹ проводить порівняльний аналіз робіт Д. Антоновича, М. Голубця, доповнюючи його міркуваннями третього дослідника – історика мистецтва В. Залозецького. Автор статті вважає, що «Д. Антонович і М. Голубець у своїх нарисах (в усіх редакціях 1920–1940-х рр.), а також у ширших оглядах культури чи загальної історії України виступають послідовниками М. Грушевського. Вони розглядають мистецький процес з позицій детермінізму у нерозривній єдності із суспільно-політичною історією нації, підтримують і розвивають національну концепцію й географічно-територіальне визначення, запропоновані М. Грушевським, щодо українського мистецтва. У відповідності з культурно-історичним методом й засадами позитивізму інтерпретують генезу української художньої культури як неодмінну складову загальноісторичного національного розвитку»⁴².

Автор зазначає, що М. Голубець ставив перед собою популяризаторські та просвітницькі завдання, в той час як Д. Антонович прагнув створення саме наукової праці, орієнтованої на більш підготовленого читача. Так, М. Голубець, на думку дослідника, зосереджується на дефініції самого «українського мистецтва», тоді як Д. Антонович вже прагнув визначити його самобутність і місце в європейському контексті. «М. Голубець і Д. Антонович виявляють одностайність у питанні „які пам'ятки мистецтва вважати українськими“ й вирішують його, як і М. Грушевський, за територіальним принципом. Однак обґрунтовують й залучають до цього переліку культурно-мистецьку спадщину з-поза меж українських етнічних територій. Тому ще більшу солідарність виявляють дослідники щодо українського чинника у мистецтві Польщі XV-XVI ст. і Росії XVIII-XIX ст.»⁴³.

Т. Стефанишин простежує зміни у методології досліджень, як від одного автора до іншого, так і те, як змінювалися їх погляди з часом. З періодизації за стилями Д. Антоновича почався перехід від засад культурно-історичного методу до

⁴¹ Т. Стефанишин, «Концепція історії українського мистецтва в науковій спадщині Д. Антоновича, М. Голубця й В. Залозецького: методологічний і порівняльний аспекти», *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, вип. 3 (2011.): 557—71.

⁴² Стефанишин, «Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва».

⁴³ Стефанишин, «Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва», 56.

формального мистецтвознавства. Але, якщо Д. Антонович підлаштовував українське мистецтво під всі європейські стилі, то М. Голубець, зазначає автор, розрізняв «старохристиянське, візантійське, романське й готичне мистецтво», та створює свою схему, «яка, щоправда, надто віддалена від наукової й позначена пафосом патріотичної емоційності та романтично-просвітянського аматорства»⁴⁴.

Т. Стефанишин підкреслює «непохитну категоричність, а навіть догматизм»⁴⁵ Д. Антоновича у ствердженні європоцентризму українського мистецтва, використовуючи при цьому компаративний та мистецтвознавчий методи для опису та аналізу деяких пам'яток. Ці методи більше імпонують іншому сучаснику двох розглянутих авторів – В. Залозецькому, на погляди якого спирається сам Стефанишин, і який був єдиним в українському мистецтвознавстві представником Віденської школи і учнем Генріха Вельфліна. Автор пише: «Для В. Залозецького, на відміну від його попередників, вже не актуальне питання: „що таке українське мистецтво“, йому вже не достатньо самої класифікації та констатації, що та чи інша пам'ятка належить до відповідного стилю, а, як послідовний репрезентант Віденської школи, він ставить питання „чому“ та чи інша пам'ятка українського мистецтва саме така, а не інакша, водночас зосереджуючи увагу на її як формальних, так й іманентних, власне суто художніх якостях»⁴⁶.

Хоча можна сперечатися щодо певної лінійності яку вибудовує Т. Стефанишин у своїй концепції поступу досліджень історії українського мистецтва, його статті докладні і важливі для української мистецтвознавчої історіографії.

Суперечливі твердження щодо розвитку мистецтвознавства у 1920-ті роки наводить М. Криволапов у своїй монографії «Про мистецтво та художню критику України ХХ століття»⁴⁷. Можливо, він плутає Г. Павлуцького з О. Новицьким, академіком і керівником Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, коли пише, що у 1928 р. Г. Павлуцький підготував документи для створення Академії

⁴⁴ Стефанишин, «Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва», 57.

⁴⁵ Стефанишин, «Концепція історії українського мистецтва в науковій спадщині Д. Антоновича, М. Голубця й В. Залозецького: методологічний і порівняльний аспекти», 565.

⁴⁶ Стефанишин, «Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва», 60.

⁴⁷ М. Криволапов, *Про мистецтво та художню критику України ХХ століття* (Видавничий дім А+С, 2006).

мистецтвознавства⁴⁸. У книзі побіжно згадано викладачів історії мистецтва у КХІ 1920-1930-х років: М. Прахова, П. Попова, С. Гілярова, М. Макаренка, М. Павленка, які працювали в різні роки. Проте, не згадано про Д. Щербаківського та інших. Також суперечливим є трактування ролі І. Врони у становленні мистецтвознавчої освіти, хоча і згадуються суперечки між І. Вроною та «Г. Павлуцьким» щодо «наукової спрямованості та підпорядкування кафедри мистецтвознавства, очолюваної академіком Г. Павлуцьким»⁴⁹.

Неточною у М. Криволапова є й інформація про Київський археологічний інститут (КАІ): «У 1925 р. було здійснено перший набір кількох студентів на відділення історії мистецтв при Київському археологічному інституті. Лише двоє з них навчались повний термін»⁵⁰. КАІ який був закритий у 1924 р., та у ньому, зі слів Ф. Шміта, навчалось на кінець 1923 р. близько 200 слухачів, більше половини з яких на мистецтвознавчому відділенні⁵¹.

У фундаментальному дослідженні-довіднику «З історії українського мистецтвознавства: становлення, провідні особистості, наукові установи, навчальні заклади, сучасні проблеми: монографія»⁵² І. Мотоліч, досить побіжно пише про період 1917-1930 рр., часто посиляючись на згадані вище дослідження М. Криволапова.

Водночас, якщо у загальних оглядах інституційний розвиток висвітлено лише фрагментарно, то глибшу внутрішню специфіку функціонування мистецьких закладів розкрито у працях сучасних дослідників, які зосереджуються на конкретних навчальних методиках. Зокрема, викладання формально-технічних дисциплін в Київському художньому інституті було розглянуте і проаналізоване О. Кашубою-Вольвач⁵³. Велика частина в доробку дослідниці присвячена творчості, педагогічній діяльності та теоретичним розробкам Олександра Богомазова.

⁴⁸ Криволапов, *Про мистецтво та художню критику України ХХ століття*, 54.

⁴⁹ Криволапов, *Про мистецтво та художню критику України ХХ століття*, 54.

⁵⁰ Криволапов, *Про мистецтво та художню критику України ХХ століття*, 53.

⁵¹ «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.», 1922. 29 верес., Ф. 166, оп. 2, спр. 1184, С. 42, ЦДАВО України, Київ.

⁵² Ірина Яремівна Мотоліч, *З історії українського мистецтвознавства: становлення, провідні особистості, наукові установи, навчальні заклади, сучасні проблеми: монографія* (Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2023).

⁵³ О. Кашуба-Вольвач, «Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз», *Сучасне мистецтво*, вип. 5 (2008.): 191—211.

О. Кашуба-Вольвач провела детальний розбір авторських методик викладання рисунка та кольору О. Богомазова (1922–1928), що базувалися на аналітично-синтетичному методі⁵⁴. У науковому каталозі «Олександр Богомазов: творча лабораторія» опублікований «Зошит із мистецько-практичних досліджень взаємодії форми та кольору» зі статтею дослідниці, який разом із опублікованим раніше Д. Горбачовим «Живописом та елементами»⁵⁵ О. Богомазова, дозволяють зрозуміти науковий метод художника, який став підґрунтям для його програми викладання на Музейному відділі КХІ.

Важливим джерелом інформації про наукові та освітні інституції були публікації, які стосувалися сумісних з мистецтвознавством галузей. Так, художній освіті в Україні 1920-1930 рр. присвячені статті Т. Паньок «Формування системи вищої мистецької та педагогічної освіти в Україні у 1920-х роках ХХ століття»⁵⁶, «Становлення вищої художньої освіти на початку ХХ століття»⁵⁷. Створення та функціонування державних українських університетів детально розглянув у своїй монографії «Утворення і діяльність державних українських університетів (1917-1921рр.)» О. Завальнюк. Перші роки діяльності Київського археологічного інституту висвітлені, в першу чергу, Іриною Матяш, яка досліджувала його вплив на архівну справу в Україні, у дисертації «Архівна наука і освіта в Україні 1917–1930-х років»⁵⁸, та статті «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)»⁵⁹. Про діяльність Київського археологічного інституту також писали І. Гирич та А. Горькова «Київський археологічний інститут (1917–1924 рр.) як багатопрофільна платформа

⁵⁴ О. Кашуба-Вольвач, «Педагогічні програми Олександра Богомазова 1922-1928 років», *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, вип. 6 (2009.): 152–64.

⁵⁵ О. Богомазов, *Живопис та елементи* (Задумливий страус, 1996).

⁵⁶ Т. Паньок, «Формирование системы высшего художественно-педагогического образования в Украине в 1920-х годах XX века», *Ученые записки Крымского инженерно-педагогического университета*, вип. 45 (2014.): 20–26.

⁵⁷ Т. Паньок, «Становлення вищої художньої освіти на початку ХХ століття», *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*, вип. 39 (4) (2013.): 116–23.

⁵⁸ І. Матяш, «Архівна наука і освіта в Україні 1917–1930-х років» (Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук, Український науково-дослідний інститут архівної справи та документознавства, 2001).

⁵⁹ І. Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», *Український археографічний щорічник*, вип. 3 (1999.): 264–90.

співпраці гуманітаріїв-науковців Києва»⁶⁰, багато статей КАІ присвятила А. Ставицька, зокрема «Данило Щербаківський як викладач Київського археологічного інституту»⁶¹ та «Науково-дослідницька діяльність Київського археологічного інституту»⁶².

Про інституції також писали вже згадані вище мистецтвознавці. Зокрема, про Київський археологічний інститут в контексті лекцій та екскурсій, які відбувалися в останні роки діяльності інституту, коли він підпорядковувався Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства писали: О. Сторчай «Практика мистецтвознавчих екскурсій у Київському археологічному інституті в 1920-х рр.(публікація документа)»⁶³, І. Ходак «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)»⁶⁴ та інші.

Вагомим джерелом відомостей про процеси у науковому середовищі 1920-х років є праці істориків та археологів, присвячені аналізу тогочасної історіографії. Статті А. Яненко «Підготовка музейних працівників в аспірантурі всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр»⁶⁵, «Підготовка та підвищення кваліфікації археологічних кадрів при музеях УСРР (1920-ті – початок 1930-х рр.)»⁶⁶, «Марія Вязьмітіна і Київський археологічний інститут: фольклорні ремінісценції»⁶⁷ тощо. Статті О. Юркової, зокрема «Наукова атестація істориків в Україні: нормативна база та особливості

⁶⁰ І. Гирич і А. Горькова, «Київський археологічний інститут (1917–1924 рр.) як багатопрофільна платформа співпраці гуманітаріїв-науковців Києва», *Український історичний журнал*, вип. 6 (2019.): 82–98, <https://doi.org/https://doi.org/10.15407/uhj2019.06.082>.

⁶¹ А. Ставицька, «Данило Щербаківський як викладач Київського археологічного інституту», *Наукові записки з української історії : збірник наукових статей*, вип. 36 (2015.): 65–69.

⁶² А. Ставицька, «Науково-дослідницька діяльність Київського археологічного інституту», *Наукові записки з української історії*, вип. 43 (2018.): 111–18.

⁶³ О. Сторчай, «Практика мистецтвознавчих екскурсій у Київському археологічному інституті в 1920-х рр.(публікація документа)», *Мистецтвознавство України*, вип. 12 (2012.): 313–22.

⁶⁴ Ходак, «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)».

⁶⁵ А. Яненко, «Підготовка музейних працівників в аспірантурі всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр», *Сівєричина в історії України* (Київ–Глухів), вип. 8 (2015.).

⁶⁶ А. Яненко і С. В. Тарнавська, «Підготовка та підвищення кваліфікації археологічних кадрів при музеях УСРР (1920-ті – початок 1930-х рр.)», у *Сівєричина в історії України. Збірник наукових праць*, т. 5 (Київ–Глухів, 2011).

⁶⁷ А. Яненко, «Марія Вязьмітіна і Київський археологічний інститут: фольклорні ремінісценції», *Наукова конференція «Бібліотекарки України: Марія Вязьмітіна»*, Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Г. Заболотного, 2016. , <https://www.academia.edu/33423825/>.

захисту дисертацій (друга половина 1920-х – 1941 рр.)»⁶⁸. Тези доповіді на конференції Ігоря Цеунова, Дарії Черкаської «Методологічний злам у радянській археології: погляд з Києва (на основі матеріалів Інституту археології Національної академії наук України)»⁶⁹ висвітлюють процеси в археологічній науці, подібні до тих, які відбувалися у мистецтвознавстві. Це дозволило побачити загальну схему впливу радянської влади на гуманітарні науки.

Про значення історії мистецтва для формування ідеологій національної ідентичності пише британський мистецтвознавець Метью Рімплі у розділі «Конструювання національних історій мистецтва та «Нова» Європа», що увійшов до колективної монографії «Історія мистецтва та візуальні студії в Європі»⁷⁰. Попри неоднозначне ставлення до виокремлення національних характеристик у мистецтві, дослідник сумлінно простежує процес становлення національних мистецьких шкіл.

Процеси формування національних мистецтвознавчих наративів після Першої світової війни актуалізувалися в усій Східній Європі. Порівняння міжвоєнного досвіду сусідніх країн дає змогу виокремити спільні тенденції, що позначилися і на розвитку української науки того часу. Так, про історію польського мистецтва писав Адам Лабуда у статті «“Історія польського мистецтва” Міхала Валіцького та Юліуша Стажинського в Польщі між двома світовими війнами. Захід, Польща, Схід»⁷¹. Румунській історії мистецтва присвячена розвідка Влада Цока «Румунська історіографія мистецтва у міжвійний період. Між пошуком наукового підходу і присвяченням своїй справі»⁷². Чеська та словацька історії мистецтва є сферою наукових інтересів Марти Філіпової («Формування національної

⁶⁸ О. Юркова, «Наукова атестація істориків в Україні: нормативна база та особливості захисту дисертацій (друга половина 1920-х – 1941 рр.)», *Проблеми історії України: Факти, судження, пошуки* 2, вип. 19 (2010): 137—53.

⁶⁹ І. Цеунов і Д. Черкасская, «Методологический перелом в советской археологии: взгляд из Киева (по материалам НА ИА НАНУ)», *Revista Arheologică (Chişinău)* XIII, вип. 1—2 (2017), <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=601765>.

⁷⁰ Matthew Rampley, «The Construction of National Art Histories and the ‘New’ Europe», у *Art History and Visual Studies in Europe* (Brill, 2012), https://doi.org/10.1163/9789004231702_017.

⁷¹ Adam S. Labuda, «“A History of Polish Art” by Michał Walicki and Juliusz Starzyński in Poland between the World Wars. The West, Poland, the East», *Artium Quaestiones*, вип. 30 (2019. груд.): 65—91, <https://doi.org/10.14746/aq.2019.30.4>.

⁷² V. Țoca, «Romanian Art Historiography in the Interwar Period. Between the Search for Scholarship and Commitment to a Cause», *Artium Quaestiones*, вип. 30 (2019. груд.): 93—122, <https://doi.org/10.14746/aq.2019.30.5>.

ідентичності в історіографії чеського мистецтва»⁷³ та «Між Сходом і Заходом: Віденська школа та ідея чехословацького мистецтва»⁷⁴). Вплив марксизму на чеську історію мистецтва у післявоєнний час досліджувала Мілена Бартлова «Марксистська історія мистецтва: директивна модель чи радикальне натхнення?»⁷⁵

Процеси, які відбувалися у Західній Україні багато в чому повторюють трансформації, які відбувалися після встановлення радянської влади на території УСРР/УРСР до 1939 р. Діяльність інституцій та окремих постатей у повоєнному Львові досліджує М. Левицька⁷⁶.

Більш широкий контекст подій міжвоєнного періоду осмислює О. Бонь в статтях останніх років «Ліві та праві в літературно-мистецькій інтелігенції 1920-х років: до питання оцінки»⁷⁷ та «Контрольований ренесанс: взяття під контроль більшовицьким режимом українського літературно-мистецького середовища у 1920-х роках»⁷⁸. Він вводить термін «контрольований ренесанс» та досліджує як органи влади перетворювали ідейну боротьбу різних угруповань на ідеологічну.

Історіографічні розвідки міжвоєнного періоду в Україні тривалий час перебували під ідеологічною забороною або ж зазнавали жорсткої цензури в СРСР. Лише після відновлення незалежності скасування цензурних обмежень та відкриття архівних фондів дозволили українським науковцям розпочати системне вивчення цього етапу в підрадянській Україні. Водночас у сучасному доробку переважають праці історико-біографічного спрямування, тоді як інституційний аспект висвітлений фрагментарно, а аналітичні дослідження концепцій українського мистецтвознавства залишаються поодинокими. За таких умов особливого значення

⁷³ M. Filipova, «The construction of national identity in the historiography of Czech art», PhD thesis, University of Glasgow, 2009. .

⁷⁴ M. Filipová, «Between East and West: The Vienna School and the Idea of Czechoslovak Art», *Journal of Art Historiography*, вип. 8 (2013. чер.), <https://arthistoriography.wordpress.com/2013/06/>.

⁷⁵ M. Bartlová, «Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?», *Sešit Pro Umění, Teorii a Příbuzné Zóny*, вип. 29 (2020.), <https://vvp.avu.cz/app/uploads/2021/01/2020-29-bartlova.pdf>.

⁷⁶ М. Левицька, «Осередки мистецтвознавчих досліджень у Львові: трансформації повоєнного десятиліття (1946-1950-ті рр.)», *Text and Image: Essential Problems in Art History* 2, вип. 20 (2025): 49—72, <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2025.2.05>.

⁷⁷ О. Бонь, «Ліві та праві в літературно-мистецькій інтелігенції 1920-х років: до питання оцінки», *Київські історичні студії*, вип. 2 (21) (2025. груд.): 25—33, <https://doi.org/10.28925/2524-0757.2025.23>.

⁷⁸ О. Бонь, «Контрольований ренесанс: взяття під контроль більшовицьким режимом українського літературно-мистецького середовища у 1920-х роках», *Київські історичні студії*, вип. 1 (20) (2025. чер.): 54—60, <https://doi.org/10.28925/2524-0757.2025.16>.

набувають міждисциплінарні напрацювання істориків, археологів, архівістів тощо, які дають змогу частково заповнити лакуни в історіографії мистецтвознавства. Крім того, праці дослідників із країн Центрально-Східної Європи дозволяють здійснити компаративний аналіз культурних процесів і виявити спільні вектори розвитку після набуття державності нашими країнами та простежити типові для регіону трансформації.

1.2. Джерельна база дослідження

У дослідженні використано як архівні матеріали, які вже були введенні в науковий обіг іншими дослідниками, так і матеріали, оприлюднені вперше.

З Центрального державного архіву вищих органів (ЦДАВО) України використано переважно фонд № 166 Міністерства освіти України, де зберіглася звітність Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, Кафедри мистецтвознавства ВУАН, художніх інститутів і технікумів, Київського археологічного інституту. Також використано документи фонду № 3806 Н. Полонської-Василенко тощо. Загалом в процесі дослідження опрацьовано близько 100 архівних справ, проте лише невелика частка з них була використана в дисертації.

У Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва були опрацьовані фонд № 208 Д. Гордєєва, фонд № 360 О. Богомазова, фонд №990 П. Мусієнка та фонд № 358 І. Врони.

Також для дослідження використовувався архів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, зокрема фонд № 279 О. Новицького та фонд №70 А. Середи.

Одним з фундаментальних корпусів джерел є багатотомна серія видань документів з історії створення і діяльності Академії наук України, підготовлена провідними установами: Інститутом української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського та Національною бібліотекою України імені В. І. Вернадського (зокрема Інститутом архівознавства та Інститутом рукопису). Збірники містять документи з фондів ЦДАВО України, ЦДАГО України, архіву СБУ, а також

рукописних фондів та архівів установ НАН України. Передмови до багатотомної серії збірників документів «Історія Національної академії наук України» мають важливе наукове значення, та виконують роль самостійних історіографічних та концептуальних досліджень.

Основною проблемою дослідження періоду 1920-1930 р. є знищення багатьох архівних фондів. Не зберігся фонд Київського художнього інституту до 1944 р., немає діловодства Інституту історії матеріальної культури тощо. Частково документи можна відновити завдяки звітності установ у фондах Народного комісаріату освіти в ЦДАВО та завдяки окремим документам, які збереглися в особистих фондах, зокрема Д. Гордеєва (ЦДАМЛІМ фонд №208). Найкраще збереглися архівні документи, які, висвітлюють події до 1930 р. У 1930-1931 рр. в НКО УСРР відбулися структурні зміни, які призвели до скорочення загального обсягу документів. У квітні 1938 р. архівні установи УРСР були вилучені з цивільного підпорядкування та передані у відання Народного комісаріату внутрішніх справ (НКВС). Архіви стали частиною апарату державної безпеки, що дозволило НКВС контролювати доступ до документів, використовувати їх у слідчих справах та формувати офіційну історичну політику. Це призвело до чистки і цензурування багатьох справ.

Евакуація 1941–1942 рр. стала одним із вирішальних факторів знищення архівів УРСР. Втрати виникали через поспіх, відсутність транспорту, накази про знищення, бомбардування та розкрадання. Додаткові втрати спричинили дії німецьких окупаційних адміністрацій. Загалом у роки війни Україна втратила величезний масив архівних фондів, що суттєво вплинуло на можливості історичних досліджень⁷⁹.

У результаті цих втрат у фонді Народного комісаріату освіти в ЦДАВО України часто зберігається фрагментарна інформація, наявні дані лише за окремі роки, в деяких документах є посилання на відсутні документи. Найбільше

⁷⁹ І. Дацків і В. Пархоменко, «Доля архівів УРСР у роки Другої світової війни», *Український історичний журнал*, вип. 5 (2019.): 59—68.

постраждала інформація після 1932 р. У фонді НКО зовсім відсутні документи за 1935 р., і дуже мало документів збереглося за 1936-1941 рр.

Деякі документи зберігаються у особистих архівах, зокрема, в фонді Д. Гордєєва (ЦДАМЛМ фонд №208) зберігаються «Матеріали науково-дослідної роботи Інституту історії матеріальної культури і тематика наукових доповідей і робіт по вивченню пам'яток культури і рецензуванню нових творів» (287), «Матеріали обслідування комісією СНР роботи Інституту історії матеріальної культури» (288), «Матеріали Інституту історії матеріальної культури по роботі з аспірантами: теми для вивчення, розклад занять і ін.» (286), «Матеріали про створення і організацію Інституту історії матеріальної культури» (283), «Загальний план, план секторів Інституту історії матеріальної культури на 1930-1933 рр. і ін.» (284), «Матеріали Інституту історії матеріальної культури організація наукової роботи, особовий склад працівників, фінансові документи і ін. за 1931 - 1933 рр.» (285) тощо.

Надзвичайно корисним є фонд О. Богомазова. Олена Кашуба-Вольвач детально дослідила діяльність О. Богомазова як викладача в Київському художньому інституті. Вона опублікувала і проаналізувала програми О. Богомазова, за якими він викладав. Проте її дослідження зосереджувалися на аналізі методик викладання рисунка та кольору, його науковому підході саме до викладання на творчих спеціальностях. У дисертації фокус уваги спрямований на зміну в програмі О. Богомазова, яка була викликана зміною напрямку навчання. Останні роки він вчив майбутніх «музейних робітників» (мистецтвознавців), тому його завданням було навчити розуміти твори мистецтва, а не створювати їх. Тому у дисертації сконцентровано увагу на справі «[Методологічні засади, послідовність і практика викладання малярства в майстерні проф. Богомазова на музейному відділі педагогічного факультету Київського художнього інституту]. Тезисні розробки. Пояснююча записка»⁸⁰ (ЦДАМЛМ ф.360 оп.1 спр. № 178), яка раніше не публікувалася.

⁸⁰ О. Богомазов, «[Методологічні засади, послідовність і практика викладання малярства в майстерні проф. Богомазова на музейному відділі педагогічного факультету Київського художнього інституту]. Тезисні розробки. Пояснююча записка. Автограф, маш.», б. д., Ф. 360, оп. 1, спр. 178, ЦДАМЛМ.

Хоча багато архівних справ вже опрацьовані дослідниками, досі залишається значний масив документів, який залишився поза їхньою увагою. Часто епізодичність збережених документів ускладнює відтворення загальної картини.

1.3. Понятійно-категоріальний апарат

Хоча описи творів мистецтва та мистецьких практик сягають античності і ще більш ранніх часів, виділення історії мистецтва в окрему наукову дисципліну відбулося тільки з часу її інституалізації.

Інституції. Як слушно зауважує американська дослідниця історії мистецтва Елізабет Менсфілд, «Генеалогія, а точніше біографія, залишається улюбленим жанром для історіографії мистецтва. Це не дивно, адже історія мистецтва віддавна покладалася на біографічну модель як для наукового, так і для популярного обговорення. Те, що історіографія мистецтва так само надає перевагу монографічному підходу, свідчить про те, наскільки дисципліна натуралізувала та інтерналізувала свої інтелектуальні конвенції»⁸¹. Попри цю усталену традицію, у нашому дослідженні розглядаються зміни в дослідженні історії мистецтва в цілому, зосереджуючи увагу на інституційних змінах, які впливали як на окремих науковців, так і на дисципліну загалом. «По суті, інституції – це організаційні принципи. Культури – інтелектуальні, політичні, релігійні, етнічні чи регіональні – залежать від інституцій у накопиченні, дистиляції, уніфікації та поширенні своїх переконань і конвенцій. У такий спосіб інституції поширюють міф, оскільки вони забезпечують стабільність, історію та ідентичність спільноти. Інституції можуть мати фізичну форму храму, школи чи судової палати. Але інституції можуть залишатися нематеріальними, як організаційні принципи, такі як звичаї чи вірування»⁸² – продовжує Елізабет Менсфілд, розширюючи поняття інституцій. Оскільки в історіографії української історії мистецтва роль і значення інституцій як організаційно оформлених установ ще не достатньо висвітлена, в нашому дослідженні термін «інституції» буде використовуватися переважно в цьому

⁸¹ E. Mansfield, *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline* (Routledge, 2002), <https://books.google.com.ua/books?id=JBSjt3v4bZgC>. c. 1

⁸² Mansfield, *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. c.2

значенні. Проте, майбутні дослідження мають розширити їх визначення для української історії мистецтва, Адже «одна з головних проблем, з якою стикається історіограф, що займається інституційними практиками, – це непрозорість інституційного дискурсу. У більшості випадків непомітно вбудовані в соціальний дискурс, дискретні моменти інституційного тиску часто залишаються поза увагою історіографічного дослідження»⁸³.

Мистецтвознавство. В українському науковому дискурсі переважно використовується термін «мистецтвознавство», що є калькою з німецького терміну *Kunstwissenschaft*. Наприкінці XIX–початку XX століття німецькомовна традиція у мистецтвознавстві була найвпливовішою, тому запозичення цього терміну було цілком природнім. Проте, з розвитком науки та через відомі історичні події, після Другої світової війни домінуючою мовою наукового спілкування у світі стала англійська, в якій вже не було подібного терміну. В англійській мові використовується окремо «історія мистецтва» (art history), «художня критика» (art criticism), теорія мистецтва (art theory), а термін «art study» залежно від контексту може означати і навчання мистецтву і академічні дослідження, однак не відповідає українському «мистецтвознавству». У нашому дослідженні термін мистецтвознавство буде вживатися у значенні саме історії мистецтва, залишаючи за дужками художню критику, яка потребує окремого фундаментального дослідження.

Методологічна структура дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних методів. Це дозволяє розглянути становлення мистецтвознавчої науки та профільної освіти як цілісну систему, яка перебуває у постійній взаємодії з політичними та ідеологічними чинниками.

Важливим аспектом є зіставлення українського досвіду з процесами у Польщі, Чехії та Румунії. Обрання саме цих країн зумовлене спільним для регіону Центрально-Східної Європи досвідом розпаду імперій, де створення національних мистецьких наративів виступало формою легітимації новостворених держав.

Компаративно-інституційний аналіз у роботі виходить за межі суто описового зіставлення установ. Оскільки інституції трактуються нами як «організаційні

⁸³ Mansfield, *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. С. 12

принципи» та інтелектуальні конвенції, цей метод дозволяє проаналізувати, як українська наука долала непрозорість інституційного дискурсу, коли інституції приховували реальні механізми ухвалення рішень в умовах ідеологічного тиску.

Для виявлення механізмів концептуальної деформації науки ключовим обрано дискурс-аналіз. Він застосовується для дослідження еволюції термінології та виявлення ідеологічних нашарувань у текстах 1920-х років. Зокрема, через аналіз лінгвістичних маркерів відстежується процес «штучної ідеологічної корекції», коли «державницька» термінологія (наприклад, «Князівська доба») послідовно заміщувалася марксистськими формаційними категоріями («ранній феодалізм»). Цей метод є основним для третього розділу, оскільки дозволяє окреслити межу між внутрішньою еволюцією наукової думки та примусово нав'язаними ідеологемами.

Специфіка джерельної бази, яка характеризується значною фрагментарністю через чистки НКВС та втрати архівів у роки Другої світової війни, зумовила застосування методу цілісної реконструкції. Він спрямований на «зшивання» розрізнених фактів – від особистих щоденників вчених до фрагментарної звітності Наркомосу. Цей метод дозволив відтворити не тільки послідовність офіційних інституційних змін, але й частково виявити неочевидні механізми прийняття рішень. У поєднанні з історико-генетичним методом, цей підхід дозволив відтворити динаміку трансформацій у конкретні часові періоди (1917–1919, 1919–1924 тощо) та виявити ключові точки розриву в розвитку українського мистецтвознавства.

Формально-стилістичний (морфологічний) аналіз у дослідженні використовується як інструмент аналізу трансформації методології. Ми розглядаємо перехід від мистецтвознавчого аналізу художньої форми, до «соціологічного спрощення», де художній твір почав трактуватися лише як «надбудова» над економічним базисом або сектор матеріального виробництва.

Інноваційним елементом методології є залучення інструментів Digital Humanities. Використання штучного інтелекту (модель Gemini) для первинного опрацювання та транскрипції великих масивів архівних документів дозволило значно підвищити ефективність роботи з рукописними першоджерелами. При

цьому III виконував виключно допоміжну технічну роль, тоді як критичний аналіз, верифікація даних та теоретичні узагальнення залишалися результатом особистого наукового пошуку автора.

Такий комплексний підхід забезпечує достовірність отриманих результатів і дозволяє поєднати аналіз інституційних змін (Розділ 2) із дослідженням зміни концептуальних парадигм (Розділ 3).

Висновки до Розділу 1

Історіографічний аналіз дозволив структурувати наявні дослідження за чотирма хронологічними групами, що відображають еволюцію ставлення до досліджень історії українського мистецтва 1917–1930 рр.: фахова фіксація здобутків сучасниками, ідеологічний розгром наприкінці 1920-х та у 1930-х рр., цензуроване замовчування в радянський період та системна реконструкція спадщини в часи незалежності..

З'ясовано, що сучасний етап вивчення проблеми (четверта група) містить як суто біографічний підхід, так і комплексні дослідження мистецтвознавчих шкіл, інституцій та концепцій. Аналіз робіт дозволив виявити низку фактичних неточностей у роботах попередників які стосувалися структури наукових установ.

Джерельна база дослідження є комплексною і базується на залученні фондів провідних державних архівів ЦДАВО, ЦДАМЛМ та Інституту рукопису НБУВ, при цьому особливе значення мають особисті фонди науковців (О. Богомазова, Д. Гордєєва, Ф. Ернста, О. Новицького), які дозволяють компенсувати втрати офіційного діловодства ліквідованих установ.

Встановлено, що ключовим викликом при роботі з джерелами є фрагментарність інформації, особливо, після 1930 р., спричинена ідеологічними чистками, передачею архівів до відання НКВС та втратами під час Другої світової війни, що зумовило необхідність використання методу цілісної реконструкції.

Теоретико-методологічний апарат роботи базується на розширеному розумінні «інституції» не лише як фізичної установи, а як системи організаційних принципів та нематеріальних конвенцій, що дозволяє аналізувати «непрозорість

інституційного дискурсу» та виявляти приховані механізми ідеологічного тиску на науку

Використання компаративно-інституційного аналізу дозволяє зіставити український досвід розбудови мистецтвознавчої науки з аналогічними процесами у нових державах Центрально-Східної Європи (Польщі, Чехії, Румунії), які також пройшли шлях легітимації державності через створення національних мистецьких наративів.

Доведено, що термін «мистецтвознавство» у контексті дослідження доцільно вживати у значенні «історія мистецтва», оскільки це дозволяє розмежувати академічний науковий пошук і політично заангажовану художню критику, яка часто виступала інструментом ідеологічного впливу.

РОЗДІЛ 2

ТРАНСФОРМАЦІЇ НАУКОВИХ ТА ОСВІТНІХ ІНСТИТУЦІЙ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ТЕМАТИКУ ДОСЛІДЖЕНЬ

Дослідження національної культурної спадщини завжди було актуальним для державних націй. Створення музеїв, галерей, фінансування проведення досліджень тощо, для них було частиною державної політики. Для недержавних націй такі дослідження, відповідно, не мали офіційної підтримки, а часом заперечувалися, чи заборонялись. Упереджене ставлення до українських істориків мистецтва було і в Російській імперії, і в Радянському Союзі.

Пошуки національного стилю, школи, традиції, чи форми, були одною з першочергових задач дослідників українського мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Аналогічні процеси відбувалися й в інших країнах Східної Європи, в яких на той час формувалися модерні нації, і які здобули незалежність. Зокрема, чеська науковиця Марта Філіпова (Marta Filipová) так характеризує цей процес у Чехії: «...історія мистецтва та ширші теорії чеської національної ідентичності мали взаємний вплив на їхній розвиток; з одного боку, націоналістичні ідеології в різних політичних середовищах стимулювали і спрямовували хід мистецтвознавчих досліджень у пошуках національної чеської мистецької традиції. З іншого боку, історія мистецтва надала низку матеріальних пам'яток і артефактів, за допомогою яких націоналістичні ідеологи могли зробити видимими відчуття національного минулого і національної ідентичності»⁸⁴. Про завдання, які постали перед польськими істориками мистецтва професор Адам Лабуда пише: «...на порядку денному стояла також проблема написання наукового огляду польського мистецтва, а також світового мистецтва. Такий огляд розглядався як тест на якість наукової роботи, яка могла б сприяти легітимації державності також через реконструкцію та репрезентацію мистецької спадщини країни»⁸⁵.

⁸⁴ Filipova, «The construction of national identity in the historiography of Czech art», 9—10.

⁸⁵ Labuda, «“A History of Polish Art” by Michał Walicki and Juliusz Starzyński in Poland between the World Wars. The West, Poland, the East», 66.

Схожі тенденції простежувалися і в інших новостворених державах Європи, що виникли внаслідок розпаду імперій наприкінці Першої світової війни. Тож інституціоналізація досліджень з історії українського мистецтва була закономірним процесом, який визрівав ще до 1917 р., проте лише з утвердженням української державності набув можливості для повноцінної реалізації

Росія на час жовтневого перевороту вже мала наукові установи, які займалися історією та теорією російського мистецтва зокрема. Тому у 1920-х рр. у Російській Федерації продовжували діяти як старі мистецтвознавчі установи, так і низка нових, які формували нову радянську культурну політику: Інститут художньої культури (ІНХУК), Російська академія художніх наук (РАХН), Вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС), Державна академія мистецтвознавства та музейні секції Наркомосу, Інститут історії мистецтва. Всі ці установи отримували достатнє фінансування, на відміну від українських⁸⁶.

В Україні до здобуття державності у 1917 та створення питомих українських інституцій, на державному рівні існували кафедри історії мистецтва в університетах, кафедра церковної археології у Київській духовній академії. Також існували чисельні наукові товариства, засновані наприкінці XIX ст.: Історичне товариство Нестора-Літописця, регіональне відгалуження Російського географічного товариства, Наукове товариство імені Шевченка на Західній Україні, Церковно-археологічне товариство при Київській духовній академії тощо, їх діяльність тою чи іншою мірою була дотична до дослідження історії українського мистецтва. Губернські вчені архівні комісії займалися створенням та організацією губернських історичних архівів, а музеї старовини і мистецтва у багатьох містах України опікувалися дослідженням і збереженням пам'яток культури і мистецтва.

Але в Україні виділення історії українського мистецтва в окрему наукову дисципліну, як і всі українознавчі дослідження, гальмувалася державною політикою Російської імперії, тому, одразу після її розвалу, українські науковці активно розпочали розбудову власних інституцій.

⁸⁶ Данило Щербаківський і Ф. Ернст, «Ще про організацію “художніх наук”», *Культура і побут. Вісті ВУЦВК*, вип. 23 (1926.).

2.1. Становлення інституцій і нові перспективи наукових досліджень з історії мистецтва у 1917-1919 роках

Період національно-визвольних змагань 1917–1919 рр. став визначальним етапом у формуванні вітчизняної мистецтвознавчої науки. Процес відновлення української державності зумовив нагальну потребу в інституціоналізації гуманітарних знань та створенні наукових осередків, здатних вибудувати цілісний наратив історії національної культури. У цей час історія мистецтва остаточно трансформується з об'єкта зацікавлення окремих шанувальників старовини у фундаментальну наукову дисципліну з власною методологічною базою та державною підтримкою.

Секція українського мистецтва при Українському науковому товаристві стала першою офіційною науковою установою, яка займалася проблемами саме українського мистецтва у новій державі.

У серпні 1918 р. Г. Павлуцький, М. Біляшівський, Д. Щербаківський і В. Модзалевський звернулися до Українського наукового товариства з ініціативою щодо створення секції українського мистецтва: «Наукове товариство повинно звернути свою увагу на цю наукову дисципліну – історію українського мистецтва, повинно відокремити для неї нову секцію і почати планомірні і систематичні дослідження та студії над українським мистецтвом»⁸⁷. Почесним головою секції обрали Г. Павлуцького, а головою – М. Макаренка, секретарем – Ф. Ернста. Серед членів секції були В. Барвінок, М. Біляшівський, С. Гіляров, О. Грушевський, О. Гуцало, В. Данилевич, В. Модзалевський, Є. Сіцінський, С. Таранушенко, К. Широцький, Д. Щербаківський, Ф. Шміт, та інші. Головним завданням секції її засновники вказували видання наукових студій з історії українського мистецтва. Попри важкі часи, з 1918 до 1921 рр., проводилися регулярні засідання, на яких заслуховували наукові доповіді, найкращі з яких рекомендувалися до друку у збірнику секції. При секції українського мистецтва УНТ були організовані музей старовини й мистецтва

⁸⁷ Т. Щербань, *Мистецтвознавці українського наукового товариства та їхній внесок у науку, освіту, культуру*, 2009. , 49, <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/27146>.

та бібліотека, яка містила сучасні видання, стародруки, неопубліковані рукописи, фотографії тощо⁸⁸.

Саме наукові товариства стали ініціаторами створення національної Академії наук. У Наддніпрянщині підмурок Академії заклало УНТ під керівництвом М. Грушевського. Після Лютневої революції 1917 р. саме в УНТ було знову порушене питання про заснування Академії та обрано відповідну комісію. У 1918 р. міністр М. Василенко офіційно просив УНТ обрати свого представника до Комісії по виробленню законопроекту про заснування УАН. УНТ в Комісії представляли професори Г. Павлуцький, Є. Тимченко та П. Тутковський⁸⁹.

9 липня 1918 р., на засіданні, присвяченому початку діяльності комісії для вироблення законопроекту про заснування Української академії наук у Києві міністр народної освіти і мистецтва Української держави М. Василенко наголосив: «Ненормальні умови і підозріле відношення до української науки, в яких вона розвивалась, утворили те, що Україна мало досліджена. Історію України, історію українського мистецтва, мову, письменство, природні багатства, народне життя, статистику, географію, етнографію, почасти тільки почали студіювати, почасти мають вони такі вади, що потрібні виняткові потуги, аби заповнити перепуски. Час іде, і потрібно поспішати налагодити наукове життя на Вкраїні»⁹⁰.

Коло основних завдань, які стояли перед істориками мистецтва, було сформульовано ще при утворенні Української академії наук: «прямим завданням Катедри історії українського мистецтва в Українській Академії наук являється вивчення та дослідження пам'ятників українського мистецтва»⁹¹. Для вирішення цих та інших задач мистецтвознавцям гостро не вистачало кадрів. При цьому початком становлення мистецтвознавчої освіти на теренах України можна вважати запровадження кафедр історії та теорії мистецтва на історико-філологічних факультетах університетів Російської імперії згідно з університетським статутом

⁸⁸ Щербань, *Мистецтвознавці українського наукового товариства та їхній внесок у науку, освіту, культуру*, 50.

⁸⁹ П. Сохань, ред., *Історія Академії наук України, 1918–1923: док. і матеріали* (Наукова думка, 1993), 9–10, <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001905>.

⁹⁰ О. Колобов, ред., *Історія Національної академії наук України, 1918–1933: наук.-довід. апарат* (НБУВ, 2002), 72.

⁹¹ Колобов, *Історія Національної академії наук України, 1918–1933: наук.-довід. апарат*, 123.

1863 р.⁹². Звичайно, першою проблемою, з якою стикнулися університети була нестача кадрів, тому тривалий час ці кафедри були недоукомплектовані. Проте, поступово з'являлися викладачі, і на початок ХХ століття можна було говорити про заснування київської і харківської шкіл мистецтвознавства. Найбільша увага від початку введення мистецтвознавчих дисциплін в Україні приділялася історії античного, візантійського і російського мистецтва. Лише завдяки певним послабленням урядової політики у 1905 р. стало можливо читати лекції про українське мистецтво. Але інституціоналізація досліджень українського мистецтва відбувалася не просто.

Так, у першому Статуті Української академії наук передбачалися «Катедри історії мистецтв на історично-філологічному відділі Академії наук повинні обіймати три поділи: 1) історію українського мистецтва, 2) грецько-римське мистецтво і 3) візантійське та східне мистецтво»⁹³. Таким чином вперше дослідження українського мистецтва виходить на науковий рівень та закріплюється інституційно.

Війна і швидкі зміни урядів завадили виконанню завдань, які стояли перед українськими науковцями. Більшість зусиль на цьому етапі було спрямовано на вирішення організаційних питань. Не всі плани було реалізовано, зокрема, присудження премій, заснованих при Першому відділі УАН, які мали б заохочувати дослідження у царинах: історії України, археології, мови, історії літератури, народної словесності, історичної географії й етнографії, історії української церкви та історії українського мистецтва.

Згідно з першим статутом УАН 1918 р., для розвитку напряму історії українського мистецтва в контексті всесвітнього мистецького процесу передбачалося обрання двох академіків. Крім того, планувалася діяльність постійної комісії для наукового обстеження пам'яток вітчизняної культури. Проте фактична реалізація цих положень виявилася значно скромнішою: у штатному

⁹² Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 78.

⁹³ Колобов, *Історія Національної академії наук України, 1918–1933 : наук.-довід. апарат*, 122.

розкладі, що додавався до статуту, було зафіксовано лише створення «кабінету історії мистецтва»⁹⁴.

Невідповідність між масштабними науковими планами УАН та їх обмеженою практичною реалізацією ще більше підсвітила потребу у навчальних закладах, які б взяли на себе функцію підготовки фахових кадрів. Провідне місце серед них посів Київський археологічний інститут, де мистецтвознавча складова поступово виокремилася у важливий напрям професійної освіти.

Історію заснування та початковий етап діяльності Київського археологічного інституту (КАІ) ґрунтовно опрацьовано в історіографії архівистики, зокрема у працях І. Матяш. У цих дослідженнях основний акцент зроблено на внеску інституту в підготовку кадрів для архівної справи. Проте роль КАІ у вихованні майбутніх мистецтвознавців була не менш значущою, особливо під час останнього періоду функціонування закладу, коли мистецтвознавчі студії набули виразної концептуальної спрямованості.

Початок історії КАІ пов'язаний з XI Археологічним з'їздом (1899 р.), коли вперше підняли питання про те, що у Києві, краї, багатому на старовину, немає навчальної установи де б готували спеціалістів для її дослідження. Проте, у 1907 р. археологічний інститут заснували в Москві. У 1910 р. ініціативна група підготувала програму, статут та інші документи, однак, проєкт не був затверджений через низку зауважень. Питання заснування КАІ знову піднялося 1914 р. і не було вирішене. Нарешті, у 1916 р. клопотання про створення Київського археологічного інституту поновили та з затримкою через політичні події, 30 серпня 1917 р. Тимчасовий уряд погодив заснування КАІ. Але відкрився інститут лише восени 1918 р. після змін і погодження статуту спеціальною комісією Української держави⁹⁵. Вже на цьому етапі були задіяні історики мистецтва: серед членів-засновників – Г. Павлуцький, а серед почесних членів проф. – Д. ВАйналов.

Згідно з програмою 1910 р. «КАІ мав створюватися для розроблення археології, археографії, російської історії, спеціальних історичних дисциплін,

⁹⁴ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 168, 169, 179.

⁹⁵ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)».

бібліотекознавства, а також підготовки спеціалістів для «посад у архівах, музеях і бібліотеках, урядових, суспільних і приватних». На загал термін навчання на всіх трьох відділеннях (археологічному, архівному, бібліотечному) визначався як дворічний для звичайних слухачів та трирічний для тих, хто бажав захистити дисертацію. До викладання планувалося запровадити 31 дисципліну (на археологічному відділенні – 14, архівному – 12, бібліотечному – 8), серед яких обов'язковими для всіх відділень мали бути такі курси: християнські та південно-слов'янські старожитності, історична географія Росії, хронологія, фотографія. Студенти архівного відділення мали вивчати нумізматику, метрологію, сфрагістику, генеалогію й геральдику, архівознавство, палеографію, дипломатику, юридичні старожитності, джерелознавство російської літератури, історію російської мови та її діалектів. Як бачимо, знайомство з українською історією, культурою, мовою навчальним планом не передбачалося»⁹⁶.

У статуті 1916 р. мету було преформульовано як «глибоке і детальне вивчення минулого рідного краю, старовини української, пам'яток доісторичної культури, мистецтва, етнографії, юридичного і економічного побуту, місцевих "древлєсховищ" та архівів»⁹⁷. А у 1918 р. після зауважень Комісії по вищим навчальним закладам і установам МНО Української держави, до програми першого курсу додані «курси з історії та археології України, українську палеографію, юридичні старожитності; для другокурсників - поряд з російською геральдиком – українську та спеціальні курси з історії мистецтва України та ін.»⁹⁸.

Викладачами у 1918-1919 навчальному році були Д. Айналов, М. Василенко, Л. Добровольський, М. Довнар-Запольський, В. Завитневич, В. Зуммер, І. Каманін, П. Клименко, Ф. Колодій, В. Кордт, А. Кримський, Б. Курц, Г. Максимович, С. Маслов, М. Могилянський, В. Модзалевський, Г. Павлуцький, М. Пальмов, В. Пархоменко, Н. Полонська, В. Прилуцький, В. Розов, П. Смирнов,

⁹⁶ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)». С.265.

⁹⁷ «Положення, статуту та звіти про роботу Київського археологічного інституту», manuscript, 1919. 1922, ЦДАВО України, Ф. 3806, оп. 1, спр. 43 арк. 62.

⁹⁸ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)». С.269

А. Стороженко, П. Тутківський, Ф. Шміт, Д. Щербаківський. Водночас, через певну космополітичність та переважне викладання російською мовою, КАІ не користувався підтримкою українського уряду. Матеріальною основою інституту стала пожертва 5 000 карбованців В. Кульженком, який був вільним слухачем, а згодом його бібліотекаром та викладачем⁹⁹. Неоціненну роль у заснуванні та діяльності КАІ на цьому етапі зіграла Н. Полонська-Василенко.

На час заснування інституту у ньому було два відділення, а історія мистецтва була частиною першого, археологічного, другим відділенням інституту було археографічне. Пізніше виокремилася відділення історії мистецтва та додалася відділення етнографії. Термін навчання передбачався три роки. Студенти подавали заяви протягом навчального року та приєднувалися до навчання. Студентами зараховували здобувачів, які вже мали вищу освіту, решта ставали вільними слухачами¹⁰⁰. Але і ті, і ті могли успішно закінчити навчання і захистити дисертацію. КАІ не був аналогом сучасного третього рівня навчання, а більше відповідав рівню другої вищої освіти.

Лекції читали на першому курсі ввечері, зокрема і публічні, на які запрошувалися відомі фахівці. Другий курс був семінарським. Вагомою частиною навчання і першого і другого року, було вивчення фондів бібліотек, музеїв та архівів, а також численні екскурсії. На початку 1919 р., навіть, було утворено екскурсійний відділ КАІ. На третьому курсі студенти мали займатися колективною науково-дослідною та практичною роботами з одного з предметів, який викладався в інституті, написати дисертацію та захистити її перед Радою інституту. Захист дисертації дозволяв отримувати звання вченого археолога чи архівіста й ставати дійсними членами КАІ. Випускники, які не захистили дисертацію отримували посвідку про закінчення інституту та звання членів-співробітників КАІ, адже за статутом це була «учена корпорація»¹⁰¹.

⁹⁹ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», 272.

¹⁰⁰ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», 272.

¹⁰¹ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», 273—74.

«Літня практика» 1919 р. проходила «в архітектурній та археологічній секціях ВУКОПИС, бібліотечній та архівній секції УКРКОМПОЛІРу, брали участь в розкопках на території Десятинної церкви, в обмірах та ремонті Софіївського та Михайлівського соборів, Андріївської церкви та ін»¹⁰².

Важливою частиною роботи інституту була популяризація археологічних знань, чому сприяли відкриті лекції та екскурсії. Також відбувалися відкриті наукові засідання.

У квітні 1919 р. Рада інституту ініціювала його підпорядкування Всеукраїнському комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини (ВУКОПМИС), який створив особливу комісію у складі М. Біляшівського, М. Макаренка та В. Данилевича. Комісія зайнялася українізацією інституту відповідно до проєктів реформ архівної справи часів Центральної ради. Зокрема запропонували зміну назви на Український археологічний інститут з якою не погодилися викладачі інституту¹⁰³. Професор Г. Павлуцький, як і в інших подібних обговореннях, «рішуче виступав проти еkleктизму та обстоював український характер інституту»¹⁰⁴.

Отже, на цьому етапі КАІ був важливим навчальним і науковим центром, спочатку на теренах України, а згодом, поступово, ставав українським по суті. Історики мистецтва були серед засновників і викладачів, проте на першому етапі існування історія мистецтва була лише допоміжною дисципліною, але ставала все більш значущою для КАІ.

Проте, якщо Київський археологічний інститут репрезентував нову хвилю інституціоналізації фахової підготовки, то фундамент класичної мистецтвознавчої освіти закладався значно раніше в межах університетської системи, яка діяла за загальноімперськими стандартами. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття мистецтвознавча освіта в Україні була представлена кількома ключовими осередками. Запроваджений у 1863 р. загальноімперський університетський статут

¹⁰² Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)». С. 273

¹⁰³ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», 276.

¹⁰⁴ О. Грушевський, «Проф. Гр. Павлуцький», Некрологи, *Україна. Кн. 1-2*, 1924. , 206, <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009006>.

передбачав заснування кафедр теорії та історії мистецтва при історико-філологічних факультетах. Такі структурні підрозділи постали у Київському університеті св. Володимира, а також у Харківському та Новоросійському (Одеському) університетах. Крім того, згідно зі статутом духовних академій 1869 р., до навчальних програм було введено «церковну археологію» – дисципліну, спрямовану на вивчення пам'яток християнського мистецтва¹⁰⁵. Попри розширення мережі викладання, тогочасний дискурс залишався в межах загальної історії мистецтва. Пріоритет надавався дослідженню античної спадщини, візантійських традицій та давньоруського періоду.

Розпад Російської імперії зумовив актуалізацію питання українізації вищої освіти. Попри політичний і громадський запит на такі зміни, частина професури, проросійські налаштована, чинила спротив. Керівництво університету св. Володимира саботувало створення українознавчих кафедр, а у Харківському і Новоросійському університетах взагалі відмовилися їх відкривати. Тому був розроблений проєкт і 5 жовтня 1917 р. було відкрито Київський народний український університет. Концептуальні засади нового навчального закладу розробляли Українське наукове товариство і представницька Спільна комісія із улаштування НУУ¹⁰⁶.

Значну роль у створенні Київського народного українського університету (КНУ) зіграв Г. Павлуцький, який став деканом історико-філологічного факультету та викладав історію мистецтва. У 1918 р., вже за Гетьманата, КНУУ був реорганізований у Київський державний український університет (КДУУ), під час реорганізації Г. Павлуцький виконував обов'язки ректора. Після виборів ректором став Ф. Сушицький, а Г. Павлуцького було обрано деканом історико-філологічного факультету вже реорганізованого ЗВО. У КДУУ на кафедрі історії мистецтва викладали в.о. ординарного професора доктор історії мистецтва Г. Павлуцький та приват-доцент К. Широцький¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Сторчай, «Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834-1924)», 106.

¹⁰⁶ О. Завальнюк, *Утворення і діяльність державних українських університетів (1917-1921рр.)* («Аксіома», 2011), 96—97.

¹⁰⁷ Завальнюк, *Утворення і діяльність державних українських університетів (1917-1921рр.)*, 183—85.

Г. Павлуцький мав активну проукраїнську позицію, зокрема як директор департаменту пластичних мистецтв, професор опікувався справою спорудження пам'ятника героям Крут. Показовою є суперечка, яку описав у своїх щоденниках В. Вернадський: «Виставляють як ідеал «національний» університет, те, що, на мою думку, не відповідає справі вищої школи. Він завжди стане націоналістичним, і в кінцевому підсумку наука буде страждати. Аналогічно старому уваровському принципу. У скаргах на Київський університет Г. Павлуцький говорив про університет св. Володимира як про такий, що розкладається. Очевидно, несправедливо. Я йому це зауважив. Він вказував на «фальсифікацію» історії: після татар тільки історія Московської держави»¹⁰⁸. Помірковані науковці того часу характеризували позицію Г. Павлуцького як надто максималістську.

Студенти і лектори КНУУ займалися також просвітницькою діяльністю. «У червні – липні 1918 р. на тритижневих платних курсах (навчалось 45 осіб) лекції майбутнім організаторам екскурсійної справи читали лектори народного українського університету А. Грабар, Ф. Ернст, В. Зумер, В. Козловська, Г. Павлуцький, В. Прокопович та ін»¹⁰⁹.

В Університеті св. Володимира історію мистецтва продовжував викладати С. Гіляров.

Незважаючи на активізацію університетського життя, гострою залишалася проблема відсутності власної вищої художньої школи. Відповіддю на ці запити часу стало створення Української академії мистецтва

Потребу у створенні власної вищої мистецької школи українські митці та дослідники відчували вже давно. Протягом тривалого часу фахову освіту доводилося здобувати в іноземних художніх центрах. Київське художнє училище за своїм статусом не задовольняло потреб у вищій освіті, оскільки в межах Російської імперії лише Імператорська академія мистецтв у Санкт-Петербурзі мала право надавати офіційні звання художника чи архітектора.

¹⁰⁸ В. Короткий і В. Уляновський, *ALMA MATER: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917-1920: Матеріали, документи, спогади*, Прайм, Київський університет у документах, матеріалах та спогадах сучасників (Київ, 2001), 2:419, <http://resource.history.org.ua/item/0013044>.

¹⁰⁹ Завальнюк, *Утворення і діяльність державних українських університетів (1917-1921рр.)*, 387.

Хоча історики мистецтва долучилися до створення Академії мистецтва з самого початку, у перші роки свого існування вона не мала значного впливу на розвиток мистецтвознавства в Україні. Проте, бібліотека і музей, якими з 22 лютого 1919 р. завідував Ф. Ернст¹¹⁰, могли б стати науково-дослідною лабораторією для наступних поколінь мистецтвознавців.

Попри важку політичну ситуацію в Україні, війну, нестачу фінансування, українська наука активно розвивалася. За такий короткий термін часу було надано величезний імпульс для розвитку українознавства і досліджень історії українського мистецтва, зокрема.

Проте реалізація наукового потенціалу новостворених установ була б неможливою без фізичного збереження об'єктів дослідження. Вагомим складником роботи мистецтвознавців зазначеного періоду стала пам'яткоохоронна діяльність, актуальність якої критично зросла в умовах воєнного стану. Перша світова війна та революційні події спричинили масштабні втрати культурних цінностей, що змусило наукову спільноту до негайної мобілізації зусиль. Вчені активно долучалися до фіксації руйнувань, інвентаризації та розробки заходів із порятунку мистецької спадщини, що опинилася під загрозою знищення

У добу Центральної Ради відбувався перехід від громадських ініціатив до формування комплексної державної системи охорони пам'яток. О. Нестуля у книзі «Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)» так охарактеризував нові завдання, які стояли перед українською громадськістю: «Таким чином, нова політична ситуація, що склалась в Україні після Лютневої революції, вимагала глибокого переосмислення пам'яткоохоронного процесу, усього набутого досвіду, його як позитивних, так і негативних сторін. Зокрема, гостро відчувалась необхідність утворення загальнонаціонального пам'яткоохоронного центру, який би без будь-яких зволікань взяв на себе функції координації зусиль різних зацікавлених установ та організацій, об'єднань і товариств в справі збереження історико-культурної

¹¹⁰ С. Білокін, «Федір Ернст: невідома автобіографія початку 1930-х рр.», *Історія України: маловідомі імена, події, факти* (Київ), вип. 35 (2008.): 142.

спадщини, привернув би до неї увагу громадськості і урядових інституцій як до завдання національної державної ваги»¹¹¹.

Центральний комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва в Україні (ЦКОПСІМУ) був утворений у травні 1917 р. як всеукраїнська громадська організація. Дійсними членами були: М. Біляшівський, М. Василенко, М. Грушевський, Д. Дорошенко, С. Єфремов, П. Зайцев, І. Каманін, В. Козловська, В. Кричевський, П. Курінний, В. Леонтович, К. Мельник, В. Модзалевський, К. Мощенко, Г. Павлуцький, М. Пахаревський, М. Петров, В. Прокопович, І. Стешенко, Ф. Штейнгель, Д. Щербаківський, В. Щербаківський, В. Щербина, Д. Яворницький, Я. Яшуржинський. Участь політичних лідерів підвищувала авторитет організації¹¹². Також активно створювалися регіональні та національні організації.

У період Гетьманату П. Скоропадського (1918) система охорони пам'яток стала більш централізованою та професійною, в червні 1918 р. створене Головне управління мистецтв та національної культури¹¹³, відділ охорони пам'яток мав у штатному розкладі 15 співробітників, серед них були, зокрема мистецтвознавці М. Біляшівський, А. Грабар, В. Іщенко, І. Красицький, І. Моргілевський, К. Широцький, В. Шугаєвський¹¹⁴.

У період Директорії керівником відділу охорони пам'яток ГУМНК був А. Серeda¹¹⁵.

Варто відзначити участь мистецтвознавців 1918 р., під час існування Української Держави (Гетьманату), у Культурній комісії при українській делегації

¹¹¹ Нестуля, *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)*, 23.

¹¹² Нестуля, *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)*, 26.

¹¹³ Нестуля, *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)*, 106.

¹¹⁴ Нестуля, *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)*, 107.

¹¹⁵ Нестуля, *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)*, 206.

на мирних переговорах з Росією¹¹⁶, яка опікувалася поверненням культурних цінностей.

Так, восени 1918 р. був створений Комітет для реставрації і досліджень Софії Київської (Софійський комітет), під головуванням Ф. Шміта. Комітет провів аварійну консервацію у соборі, протк через складні політичні обставини його діяльність припинилася. 1921 р. у перейменованій більшовиками Всеукраїнській академії наук було створено Софійську комісію (також під головуванням Ф. Шміта¹¹⁷), яка мала подібні функції і завдання.

Після бомбардування більшовиками Києва, у 1918 р., комісія у складі Ф. Ернста, Д. Щербаківського та В. Кричевського фіксувала пошкодження Софійського, Михайлівського соборів та інших храмів. Ф. Ернст писав у книзі «Художні скарби Києва, пошкоджені у 1918 році»: «Революція і війна вкрали у нас стільки скарбів світового мистецтва, що найвідчайдушніші крики про знищення пам'яток старовини більше нікого не дивують і не зворушують. Для знищення гарних старовинних маєтків вже встановлено певний шаблон. Однак те, через що довелося пройти пам'яткам київської старовини за останні шість місяців, значно виходить за межі такого шаблону. Ми маємо на увазі січневий обстріл міста, який завдав незліченної шкоди архітектурним пам'яткам Києва; загибель найцінніших колекцій мистецтва М. І. Терещенка, В. Г. Кричевського та М. С. Грушевського; зникнення маси приватних мистецьких предметів, пограбованих або викрадених під час більшовицького халіфату...»¹¹⁸

Порятунок і фіксація втрат мистецької спадщини займали значну частину часу мистецтвознавців. З одного боку ця діяльність супроводжувалася введенням в науковий обіг та фіксацією самих пам'яток, а з іншого, забирала багато часу і сил, фізичних та моральних.

Отже, період 1917-1919 рр. був надзвичайно важливим і плідним для українського мистецтвознавства. Здобуття Україною державності, навіть на такий

¹¹⁶ Нестуля, *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)*, 162—94.

¹¹⁷ Ю. Коренюк, «Художній ансамбль Софії Київської — історичні приклади втілення реставраційної концепції “відтворення пам'ятки в первинному вигляді”», *Культурологічна думка*, вип. 13 (2018.): 167.

¹¹⁸ Ф. Эрнст, *Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году* (ГУРО, 1918), 3.

короткий час, стало колосальним поштовхом не тільки для створення наукових інституцій, але й для зміни ставлення до історії українського мистецтва.

Власні історії мистецтва ставали важливими атрибутами нових модерних націй, оскільки вони допомагали відокремити свою культуру від спадщини імперій, до складу яких ці народи раніше входили, а також сприяти легітимації державності через репрезентацію мистецької спадщини країни. Подібні процеси відбувалися і в інших країнах Східної Європи, які здобули державність наприкінці Першої світової війни.

Збирання, атрибуція та введення в науковий обіг достатньої кількості творів мистецтва – є першим і необхідним етапом написання повноцінної національної історії мистецтва. Саме це завдання ставив перед Кафедрою українського мистецтва Григорій Павлуцький, як один з авторів пояснювальної записки Д. Багалія, А. Кримського, Г. Павлуцького, Є. Тимченка до Комісії для вироблення законопроекту про організацію Історично-Філологічного Відділу УАН. Тоді, у 1918 р., він нарікав на погане збереження пам'яток українського мистецтва, але «те, що вціліло с-поміж них, зачали спеціалісти систематично та точно досліджувати допіро в ХХ віці, і зараз маються вже наукові праці в цій царині, якими твердо встановлено факт існування окремого національного українського стилю на всій території, заселеній українським народом, від Дону аж до Карпат»¹¹⁹.

Буремні політичні події, революції та війна змусили істориків мистецтва всі сили в першу чергу направити саме на збереження та дослідження пам'яток. З приходом до влади більшовиків, їм довелося рятувати, іноді з ризиком для життя, предмети мистецтва, які паплюжилися, нищилися, а згодом вилучалися для продажу за кордон, або для переплавки (вироби з дорогоцінних металів).

2.2. Вплив перших більшовицьких реформ на мистецтвознавчі установи у 1919-1924 роках

Одразу зі встановленням радянської влади почалися перші спроби адміністративної перебудови «буржуазної» УАН, адже просте закриття Академії

¹¹⁹ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 123.

могло принести великі репутаційні втрати для нової влади. У лютому 1919 р. більшовики, навіть, виділили УАН кошти, які, проте, не спішили видавати. З остаточним встановленням радянської влади почалися постійні реформи існуючих установ. За наполегливою ініціативою Наркомосу УСРР у 1921 р. було прийнято новий статут, за яким Академія втратила автономію, гарантовану статутом 1918 р.¹²⁰. Також до Академії наук було приєднано Українське наукове товариство та «Историческое общество Нестора-летописца», яке раніше працювало при університеті св. Володимира, та зупинило свою діяльність на певний час через закриття університету. Водночас з прийняттям нового статуту, злиття Українського наукового товариства з Академією наук і включення до її складу Товариства Нестора-літописця та інших галузевих наукових товариств, призвело до повного підпорядкування всіх наукових установ державі та фінансування виключно нею ж. Отже, секція українського мистецтва УНТ була розформована та увійшла до Історично-філологічного відділу Всеукраїнської академії наук.

У 1921 р. було обрано Ф. Шміта академіком УАН по кафедрі мистецтва. У звідомленні за 1921 р. у підпорядкуванні Спільного зібрання УАН вже вказано музей мистецтва та картинну галерею: «6. Музей мистецтв імені Б. І. та В. М. Ханенків. Директором був М. О. Макаренко, а головою комітету, що керує музеєм, був акад. Ф. І. Шміт. До минулого року значна й то найкраща частина річей (картини славнозвісних європейських малярів і та ин.), знаходилася в Москві, куди вивезено її було під час евакуації Києва в 1915 р. Тепер це все здебільшого перевезено назад до Києва, до музею [...] 7. Картинна галерея. Тому, що заповіт В. М. Ханенкової, яка подарувала свій музей Академії наук, не дозволяє додавати нових картин до цього музею і тим порушувати його індивідуальність, виникла в Академії наук думка заснувати незалежну от Ханенківського музею, картинну галерею в приміщенні б[увшої] Київської 1-ї гімназії. Та поки що така галерея перебуває ще в стані

¹²⁰ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., ред., *Історія Національної академії наук України. 1924-1928 : Документи і матеріали* (НАН України. Національна бібліотека України ім. В.І.Вернадського, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського, 1998), 10, <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001910>.

проекту, а цифра зібраних картин ще надто невелика; звичайно, що й штату така майбутня галерея не має ще ніякісінького»¹²¹.

У галузі мистецтвознавства, через брак ресурсів, спочатку було організовано лише загальну кафедру мистецтва на чолі з академіком Ф. Шмітом (обраний на Спільному зібранні УАН 13 червня 1921), а також Кабінет мистецтв, який мав «стати лабораторією, де могли б працювати всі, хто цікавиться питаннями мистецтва»¹²². Через рік, 26 червня 1922 р., за поданням Ф. Шміта було обрано О. Новицького на штатного дійсного академіка по кафедрі історії українського мистецтва¹²³. При Першому відділі також почала працювати Софійська комісія, яку очолював академік Ф. Шміт. Його заступником був професор Г. Павлуцький, а секретарем – І. Моргилевський. До роботи комісії долучилося широке коло археологів та істориків. Основним завданням комісії було наукове дослідження собору св. Софії у Києві. Акцент робився окремо на мистецькому, археологічному та історичному аспектах цього дослідження¹²⁴. Через брак фінансування, скорочення штату, а також внаслідок внутрішніх конфліктів, діяльність Комісії було офіційно припинено рішенням Спільного зібрання ВУАН від 1 січня 1922 р. Відновлення роботи інституції відбулося лише в червні 1923 р. завдяки зусиллям О. Новицького, який і очолив поновлену структуру¹²⁵. Координація наукових та пам'яткоохоронних заходів цією інституцією під керівництвом академіка О. Новицького відіграла ключову роль у порятунку Софії Київської, що дозволило собору уникнути тотального руйнування, яке спіткало Михайлівський Золотоверхий та Микільський собори в межах антирелігійної кампанії¹²⁶.

Академію наук радянська влада у 1919 р. визнала вищою державною науковою установою, та пообіцяла значну підтримку, яку, проте, виявилось не так просто отримати. Вже влітку 1919 р. відбулася перша спроба паралізувати діяльність Академії, як «не лояльної до Радянської влади». Тоді вдалося відстояти

¹²¹ Колобов, *Історія Національної академії наук України, 1918–1933 : наук.-довід. апарат*, 300.

¹²² Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 304.

¹²³ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 487.

¹²⁴ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 304.

¹²⁵ Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 238.

¹²⁶ Бонь, *Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність*, 59–60.

незалежність та існування наукової установи. Ще більш важкими були майже чотири місяці окупації Києва військами генерала Деникіна. Після повернення радянської влади поновилися спроби реорганізувати «буржуазну» УАН.

Ставлення радянської влади до УАН у перші роки було неоднозначне. Якщо влітку 1919 р. новий уряд захистив майно Академії наук спеціальним декретом, то вже у 1920 р., після перенесення столиці у Харків, УАН перейшла у статус провінційної установи, яка втратила пріоритетність для центральної влади, що значно погіршило її становище. Втім вже на початку 1921 р. Раднарком УСРР прийняв постанови «Про Українську академію наук» та «Про науку та вищі школи» якими з одного боку покращив матеріальний стан як самої Академії, так і науковців (академічний пайок і платня найвизначнішим академічним працівникам), а з іншого – позбавляв незалежності¹²⁷. Українські академіки намагалися вибудувати модель співіснування з новою владою та продовжити розбудову Української академії наук. У 1922 р. відбулася перша спроба припинити діяльність Української академії наук, замінивши її науково-дослідними кафедрами¹²⁸, проте тоді наслідки обмежилися суттєвим скороченням штату¹²⁹.

Ця політика інституційної перебудови була невіддільною від реформ у сфері вищої освіти. Попри спротив української професури, російський університет св. Володимира та Український державний університет були об'єднані в один навчальний заклад, який був реорганізований в Київський інститут народної освіти.

У КІНО/ВІНО (Київський/Всеукраїнський інститут народної освіти – назва змінювалася в різні роки) також продовжувала працювати кафедра мистецтвознавства, де Г. Павлуцький та С. Гіляров читали лекції з історії мистецтва. Проте, ми не маємо достатньо інформації щодо офіційного статусу, який мала ця кафедра на цьому етапі реформування вищої освіти.

У звіті ВУАН за 1923 р. згадано, що у ВІНО М. Макаренко читав «приватний курс археології України»¹³⁰. А у Звіті Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства

¹²⁷ О. Юркова, «Діячі науки в полі зору диктатури», у *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*, т. 2, за ред. С. В. Кульчицький (Інститут історії України НАН України, 2015), 14—15.

¹²⁸ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 314.

¹²⁹ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 333.

¹³⁰ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 373.

за 1924 р., який зберігається у фондах Народного комісаріату освіти в ЦДАВО України, академік Ф. Шміт писав: «Проф. Г.Г. Павлуцький, що посідав Катедру мистецтвознавства у ВІНО, протягом деякого часу викладав у КАІ; С.О. Гілярів був протягом деякого часу у ВІНО асистентом проф. Павлуцького; після смерті проф. Г.Г. Павлуцького у березні м. 1924 р., академик О.П. Новицький був обраний за керівника Семінара підвищеного типу по мистецтвознавству у ВІНО, але це обрання не було затверджено Президією ВІНО. В теперішній час Катедра мистецтвознавства у ВІНО вакантна, і ніякого зв'язку в ВІНО НДКМ не має»¹³¹.

Після смерті Г. Павлуцького, Ф. Шміт намагався очолити кафедру у КІНО, проте НКО не пішло йому на зустріч: «По весні 1924 р., по смерті професора Г.Г. Павлуцького, звільнилася Катедра мистецтвознавства в КІНО, й її лічили вакантною, аби тільки не призначити мене. Восени 1924 р. звільнилася посада директора Музею мистецтва ВУАН, і, не дивлячись на те, що в цьому Музеї ніяких пам'яток українського мистецтва не переховується, і що ніякого іншого кваліфікованого кандидата у Києві не мається, посаду лишили вакантною, аби тільки не призначити мене. Фактично я став у Києві майже безробітним»¹³².

Іншою установою, якою керував Ф. Шміт під час свого перебування у Києві, була Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства.

Внаслідок прийняття Раднарком УСРР 5 лютого 1921 р. постанови «Про науку та вищі школи» Було розпочато реформу системи освіти та наукових установ. Більшовики закривали університети, на їхній базі створювали інститути народної освіти, де основну увагу приділяли педагогіці. Головною її метою було виховання «нової людини» у марксистському дусі, а це потребувало відповідних кадрів. Більшовики закривали університети, а на їхній базі створювали інститути народної освіти, де основну увагу приділяли педагогіці.

У рамках реформ в науці Наркомосвіти створив паралельні ВУАН структури – науково-дослідні кафедри. «Науково-дослідчу кафедру мистецтвознавства» (так вона називалася у тогочасних документах) «було створено за розпорядженням

¹³¹ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 46 зв.

¹³² Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 65.

Головпрофосвіти 1922 року в Києві¹³³. Згідно з «Положенням про науково-дослідні кафедри УСРР» завдання цієї установи, як і решти аналогічних кафедр, полягало в розробці під керівництвом найвидатніших учених наукових проблем, підготовці до наукової та педагогічної діяльності осіб, які виявили бажання займатися такою працею, мали необхідні знання й обдарування»¹³⁴. Науково-дослідні кафедри мали безпосередньо підпорядковуватися НКО, для координації їх дій у Комісаріаті освіти створили спеціальний орган – Головнауку.

Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства мала дублювати функції кафедр загального та українського мистецтва, і очолив її академік Федір Шміт, який до того вже займав посади у ВУАН: завідував Кафедрою мистецтва, очолював Кабінет мистецтв та Софійську комісію, головував у Археологічному та Музейному комітетах тощо. Академік А. Кримський так обґрунтував вибір кандидатури: «...перевагу треба оддати безперечно акад. Шмітові, бо він, побіч своїх спеціальних, усім Європі відомих, праць про візантійське і давне-руське мистецтво, разом з тим являється і загальним далекоглядним теоретиком мистецтва, а це для керівника річ абсолютно неминуча»¹³⁵. За два роки перебування у Києві Ф. Шміт очолював кафедру загального мистецтва ВУАН, кафедру НДКМ, викладав у багатьох мистецьких навчальних закладах.

Щодо приналежності НДКМ до різних інституцій існують певні розбіжності у різних студіях. Найкраще впорядкувала це питання Ірина Ходак, яка наголосила на відмінності Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства від двох кафедр мистецтва, українського і загального, у ВУАН. Як видно з цитат, наведених вище, їх часом плутали і сучасники, зокрема І. Врона. Набагато складніша ситуація з підпорядкуванням. І. Ходак писала: «У 1924 році Д. Щербаківський став дійсним членом НДКМ, організованої за розпорядженням Головпрофосвіти 1922 року при Вищому інституті народної освіти ім. М. Драгоманова (далі – ВІНО)»¹³⁶. Проте, у звітах Ф. Шміта вказане підпорядкування кафедри ППМ, а в подальшому КХІ. У

¹³³ Юркова, «Діячі науки в полі зору диктатури», 27.

¹³⁴ Ходак, «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)», 110.

¹³⁵ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184

¹³⁶ Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 242.

фонді НКО ЦДАВО України є документи, які підтверджують обидві версії. Довідник «Наукові установи та організації УСРР / Державна планова комісія УСРР» 1930 р., на який посилається Ірина Ходак містить й інші неточности, зокрема, вказано рік заснування НДКМ 1926, хоча це рік заснування харківської філії, про яку є окремий, більш докладний запис, і яка справді належала до Харківського інституту народної освіти¹³⁷.

Про підпорядкування НДКМ Інституту пластичних мистецтв болісно згадує у своєму звіті про роботу кафедри Ф. Шміт: «Тим часом, і НДКМ, і КАІ почали підпадати нападам з боку тов. Ів. Ів. Врони, нового Ректора І.П.М. до якого приписано НДК»¹³⁸. НДКМ у складі Київського художнього інституту зазначена у «Мистецько-технічному ВИШі» 1928 р¹³⁹. У справі з фонду НКО (ЦДАВО) «Матеріали обстежень Київського художнього інституту» у списку «штатного складу Науково-дослідчих кафедр при Художньому інституті м. Київ» за 1927-1928 рр. вказана лише кафедра мистецтвознавства у складі керівника кафедри О. Новицького та в.о. дійсного члена М. Касперовича¹⁴⁰.

Але у списках науково-дослідних кафедр НКО, НДКМ знаходиться в розділі, який можна віднести до К.І.Н.О. (Київського інституту народної освіти)¹⁴¹, а в в іншій справі про перераховані на адресу КІНО гроші для НДКМ КХІ: «У 1926-27 році Фін.Економ.Управління надсилало гроші на науково-операційні витрати /§12/ для науково-дослідної катедри мистецтвознавства на адресу Київського ІНО. Матеріальний Відділ НКосу, повідомляючи про зазначене, просить Науково-Дослідчу Катедру мистецтвознавства Київського Худ. Інститута вжити заходи що до

¹³⁷ Державна планова комісія УСРР, *Наукові установи та організації УСРР* (Друга друкарня ім. В. Блакитного, 1930), 253.

¹³⁸ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 42 зв.

¹³⁹ *Мистецько-технічний ВИШ*, Видання К. Х. І, (ВИДАННЯ К. Х. І, 1928), 1:22.

¹⁴⁰ «Матеріали обстежень Київського художнього інституту /протоколи, резолюції, доповідні записки, акти висновки, статистичні відомості кошторис видатків на 1926/7 рік і пояснююча записка до нього, списки викладачів.», 1926. 23 жовт., ф. 166, оп. 6, спр. 478, арк. 231, ЦДАВО України.

¹⁴¹ «Постанова РНК УСРР про розвиток науково-дослідних установ і підготовку наукових робітників та викладачів вузів. Списки членів пленуму Укрнауки, особистого складу науково-дослідних інститутів і кафедр на 1922-27 рр. та списки аспірантів», 1925. 01 січ., ф. 166, оп. 5, спр. 724а, арк. 86, ЦДАВО України, Київ.

одержання надісланих їй коштів за §12»¹⁴². Отже, мала місце або помилка, або спроба перепідпорядкувати кафедру.

У звіті про діяльність НДКМ за 1922 р. Ф. Шміт зазначив, що діяльність почалася у липні, була організована лише Секція українського пластичного мистецтва, яку очолив щойно обраний академік О. Новицький. Всеукраїнський науковий комітет мав затвердити членами кафедри С. Гілярова та В. Зуммера, науковим співробітником Ф. Ернста та аспірантами Л. Дінтеса та М. Георгієвського. Також Ф. Шміт згадує аспірантів харківської НДК західно-європейської культури, О. Нікольську, К. Берладину, М. Лейтер, Т. Івановську, керівником яких він залишався. У звіті за 1923 р. у Ф. Шміт вказаний керівником НДКМ, а О. Новицький – керівником секції українського мистецтва. Науковими співробітниками – С. Гіляров, Ф. Ернст, В. Зуммер, «дозволеним» в якості аспіранта Л. Дінцес, представленими кафедрою аспірантами, але ще не затвердженими ВНК – М. Георгієвський, Г. Вишеславцев та В. Язловський¹⁴³. В пізнішому звіті вказано, що Г. Вишеславцев помер від нефриту у Ялті¹⁴⁴. У звіті про діяльність з 1 липня 1923 р. по 1 липня 1924 р. І. Врона згадується як незатверджений аспірант¹⁴⁵.

Створені радянською владою науково-дослідні кафедри мали стати ідеологічною та функціональною заміною традиційним інституціям: вони мали виконувати роль аспірантур замість закритих університетів¹⁴⁶ та розгалузити на НДК наукові установи ВУАН, для подальшої її ліквідації¹⁴⁷. Науково-дослідні кафедри не змогли замінити ВУАН, проте справно виконували роль аспірантур. Самі кафедри мали підпорядковуватися Науковому комітету НКО, а з кінця 1924 р. – Укрголовнауці (Головне науково-методичне управління науковими установами при НКО УСРР), діяти при вишах, наукових установах, або музеях та розробляти теми визначені урядом¹⁴⁸.

¹⁴² «Доповідь ініціативної групи Київського художнього інституту про організацію при інституті науково-дослідної кафедри архітектури, кошториси на утримання цієї кафедри та листування в ним про відкриття кафедри мистецтвознавства.», 1926. 08 трав., Ф. 166, оп. 6, спр. 5766, арк. 17, ЦДАВО України.

¹⁴³ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 17.

¹⁴⁴ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 10.

¹⁴⁵ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 1, 17, 10, 39.

¹⁴⁶ Юркова, «Діячі науки в полі зору диктатури», 27.

¹⁴⁷ Сохань, *Історія АНУ, 1918–1923*, 314.

¹⁴⁸ Юркова, «Діячі науки в полі зору диктатури», 28.

Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства формально мала діяти на базі Інституту пластичних мистецтв, а пізніше – Київського художнього інституту та співпрацювати з ВУАН. Проте, постійний конфлікт з І. Вроною призвів до того, що кафедра лише номінально підпорядковувалася КХІ. Крім того були спроби підпорядкувати НДКМ безпосередньо ВУАН¹⁴⁹. Ймовірно, були і інші спроби змінити підпорядкування НДКМ, тому, можна припустити, що окремі згадки про її належність до Київського інституту народної освіти були або помилковими, або результатом спроб змінити підпорядкування.

В той час, як НДКМ діяла на базі Інституту пластичних мистецтв, їй самій підпорядковувався Київський археологічний інститут, який в цей період діяв як мистецтвознавча інституція

Більшовики, які одразу почали закривати та об'єднувати інші ЗВО, КАІ спочатку не закрили, а лише внесли зміни у керівну структуру і заборонили брати гроші зі студентів. Це значно погіршило матеріальне становище інституту, який залишився як без державної підтримки так і без приватної, та існував лише на пожертву В. Кульженко. Засновники КАІ попри все вірили у важливість на необхідність для суспільства такого навчального закладу, який би готував спеціалістів для архівів, музеїв та бібліотек.

У лютому 1920 р. стало відомо, що інститут не увійшов до списку державних навчальних закладів, але, незважаючи на це, він продовжив роботу.

9 липня 1920–го р. Управління вищих шкіл у Києві видало розпорядження про закриття КАІ та передачу його приміщення і майна ВУАН для формування нового Археологічного інституту.

Археологічний комітет ВУАН під головуванням В. Данилевича (який заміщав хворого М. Біляшівського) приймав майно та опікувався подальшим реформуванням установи, хоча ці функції не належали до його першочергових завдань¹⁵⁰.

¹⁴⁹ «Повідомлення та доповіді науково-дослідних кафедр мистецтвознавства у м.Київі та Харкові про організацію їх роботи за 1926-27р.», 1926. 31 груд., Ф.166 оп. 6 спр. 5954 13 арк., 4, ЦДАВО України.

¹⁵⁰ Колобов, *Історія Національної академії наук України, 1918–1933 : наук.-довід. апарат*, 261.

Попри всі перепони та реформи, всі науковці долучені до роботи інституту розуміли його важливість і потрібність для української науки. Про це свідчить існування трьох проектів статуту КАІ, про які згадує І. Матяш¹⁵¹.

Але випробування КАІ на цьому не завершувалися. Найдивнішими стали реформи професора М. Гулі, випускника китайсько-маньчжурського відділення східного факультету та філософського відділення історико-філологічного факультету Петроградського університету. Професор потрапив до Києва рятуючись від голоду. НКО його одразу призначили викладачем у ВІНО та ректором Робітничо-селянського університету і КАІ. За короткий час перебування на посаді (його діяльність тривала з лютого по листопад 1921 р.), М. Гуля змінив концепцію інституту, який мав стати ««Дослідницькою Вченою Установою», тобто науковим (не навчальним!) закладом з відділами філософії, соціології, юридичним, економічним, етнографічним, філологічним»¹⁵². Інститут в цей час втратив державне забезпечення. Термін навчання було скорочено до двох років переважно самостійної наукової роботи. Після повернення М. Гулі у Петроград, комісія у складі в.о. ректора С. Маслова, Ф. Шміта і Н. Полонської розробила новий статут, який повертав науково-навчальний статус інституту та трирічний термін навчання.

Вивчення історії мистецтва було частиною програми з моменту заснування КАІ у 1918 р., але як окремий структурний відділ історії мистецтв почав функціонувати пізніше в результаті подальшого розширення та реформування інституту, що було остаточно зафіксовано у планах реформ на початку 1921 р.. Під час обговорення реформи інституту на засіданні комісії 26 лютого 1921 р. було вирішено залишити відділ історії мистецтв як самостійну одиницю, деканом якого став Г. Павлуцький. За планами мистецький відділ мав включати підвідділи стародавнього, європейського та російського мистецтва, українського мистецтва, історії східних шкіл, історії естетики, музики та театру¹⁵³.

¹⁵¹ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», 276.

¹⁵² Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», 282.

¹⁵³ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (з історії Київського археологічного інституту)», 282.

Згідно з планами КАІ від 20 лютого 1922 р. на мистецтвознавчому відділенні мали прослухати та здати такі дисципліни загальні для всіх відділень: історію України, історію української мови, історію українського мистецтва, літератури, пластичних мистецтв, музики і драми, історію побуту, соціально-економічну та юридичну археологію, та вступ до мистецтвознавства. На відділенні мистецтвознавства основними предметами були: археологія, психологія індивідуальна та колективна, теорія мистецтва, історія мистецтва та технологія мистецтв¹⁵⁴.

15 листопада 1922 р. постановою Колегії Головного професу (протокол № 66/241) інституту було надано статус Київських археологічних курсів при Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства¹⁵⁵.

Ф. Шміт вбачав у керуванні Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства та КАІ можливість почати виховувати майбутніх мистецтвознавців. Так, вже наприкінці 1923 р., за словами академіка Ф. Шміта, в Київському археологічному інституті навчалося близько 200 слухачів, що, враховуючи складні умови після війни та голоду, було значним досягненням. І більше половини з них навчалися на мистецтвознавчому відділенні, що було особливо вражаючим. Про це йдеться у «Звіті про роботу науково-дослідної кафедри Мистецтвознавства в м. Києві за час від 1/VII 1923 до 1/VII 1924 року»¹⁵⁶.

Київський археологічний інститут в цей період свого існування не був вищим навчальним закладом у прямому сенсі, а радше – курсами підвищення кваліфікації. Інститут мав трирічну програму, яка була спрямована на підготовку спеціалістів. Найкращі випускники мали продовжувати навчання в аспірантурі на Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства і ставати науковцями, а інші фахівці могли працювати в музеях, архівах та інших установах, де на той час була велика потреба в таких кадрах. Ф. Шміт так писав про КАІ під своїм головуванням: «Згідно з

¹⁵⁴ «Проект статуту та учбовий план Київського Археологічного інституту. Доповідна записка і акт обслідування роботи відділу книжкової торгівлі інспекторами Листування гу відділами народно освіти про стан освіти в губернія, розподіл продуктів харчування між 8 січня місцевими освітніми установами, фінансування освітніх установ.», 1922. 02 квіт., ф. 166, оп. 2, спр. 774, С. 76-76 зв., ЦДАВО України.

¹⁵⁵ Матяш, «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (З історії Київського археологічного інституту)», 287.

¹⁵⁶ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 42.

постановою Колегії ГоловПрофосвіти від 15/XI 1922 року /протокол ч. 66/211/, при Н.Д.К.И. існували Археологічні курси. Ці Курси, що зберегли від свого попередника, /заснованого 1918 р. і офіційно не закритого Київського Археологічного Інститута/ звичну назву К. А. І, мали три відділи: Мистецтвознавчий, Археологічний та Етнологічний. Вони ставили собі за мету готувати дослідників по всіх царинах мистецтвознавства, лекторів та письменників в питаннях історії та теорії мистецтв, археології та етнології, музейних робітників та компетентних збирачів музейного матеріалу; К. А. І. давав Катедрі можливість виловлювати та пляново готувати кандидатів у аспіранти, бо все викладання провадилося по завданням та під постійним контролем, в значній долі і власними силами членів Катедри. В житті КАІ власне доба 1-VII 1923–1-VII 1924 була найбільш продукційна та богата по наслідках»¹⁵⁷

Про лекційну, екскурсійну та наукову діяльність Київського археологічного інституту докладно писали О. Сторчай у статті «Практика мистецтвознавчих екскурсій у Київському археологічному інституті в 1920-х рр.»¹⁵⁸, І. Ходак у статті «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)»¹⁵⁹, Анастасія Ставицька статтях та дисертації «Становлення і розвиток археологічної освіти в Україні (1917–1924 рр.)»¹⁶⁰.

Навчальний процес полягав прослуховуванні лекцій, як власних викладачів, так і запрошених спеціалістів, у самостійних дослідженнях пам'яток студентами-слухачами та рецензуванні нових досліджень українського мистецтва¹⁶¹.

У «Звіті про роботу науково-дослідчої катедри Мистецтвознавства в м. Києві за час в1д I/VII 1923 до 1/УІІ 1924 року» Ф. Шміт згадує підготовлені ним «Проект статута К.А.І. та докладної записки до нього/13-22-27/ІІІ 1924/»¹⁶², який нам не

¹⁵⁷ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 41.

¹⁵⁸ Сторчай, «Практика мистецтвознавчих екскурсій у Київському археологічному інституті в 1920-х рр. (публікація документа)»,.

¹⁵⁹ Ходак, «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)».

¹⁶⁰ А. Ставицька, «Становлення і розвиток археологічної освіти в Україні (1917–1924 рр.)» (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук 07.00.01, Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди, 2014); Ставицька, «Данило Щербаківський як викладач Київського археологічного інституту»; Ставицька, «Науково-дослідницька діяльність Київського археологічного інституту».

¹⁶¹ Ставицька, «Науково-дослідницька діяльність Київського археологічного інституту», 115.

¹⁶² «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 40 зв.

вдалося знайти у фонді НКО ЦДАВО. Попри оптимістичні звіти, великі плани та важливу роль КАІ в освіті, у 1924 р. інститут було закрито У тому ж «Звіті про роботу науково-дослідчої кафедри Мистецтвознавства» академік пише про закриття інституту, посилаючись на невідомий йому доклад завгубпрофосвітою тов. Шрайбера¹⁶³.

В фонді НКО ЦДАВО України зберігається лист з грифом «Таємно», Підписаний завгубнаросвіти Салтиковим, завгубпрофосвіти Шрайбером та секретарем Губоно з нерозбірливим підписом. Лист написаний від першої особи, з великою кількістю орфографічних помилок, у ньому йдеться про обстеження КАІ:

«Як видно з акта обслідування данний ВУЗ"а існує без усякої законної підстави, користуючись захистью Академії Наук. Археологічний Інститут цілком свідомо емансипірується від Губпрофосвіти и Головпробосвіта по загально-Вузовській лінії і як дослідник кафедри уникає контролю мійських Радянських органів... Інститут в самому неприкритому виді реставріую тип старого університету... Цілком виразно, що елемент, який орудує в Інституті почне посилати делегації до Харкова з наріканням на "варварське" звертання з таким цінним учебним закладом, як Археологічний Інститут.

Губпрофосвіта нагально прохає 1)затвердити розпорядження Губпробосвіти о тимчасовим закритті Інституту наперед до його реорганізації. 2)Ускорить питання про дальшу долю Інститута (наші міркування маються в акті обслідування). 3)В разі статечного розрішення питання про існування Інститута санкціонувати найпекотнішу чистку преподавательского персоналу і учнів його»¹⁶⁴.

Саме через такий звіт всі спроби відновити КАІ були марними.

Після закриття КАІ у 1924 р., залишилися лише аспірантські програми при НДКМ, Науково-дослідній кафедрі історії європейської культури та при музеях. Допоки, у 1926 р., не був організований гурток «Studio»¹⁶⁵, у якому продовжилася підготовка майбутніх мистецтвознавців та аспірантів.

¹⁶³ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 43.

¹⁶⁴ «Положення про Одеський археологічний інститут. Доповіді, про роботу Київського, Одеського археологічних інститутів та їх учбові плани», 1922. 1924, ф. 166, оп. 2, спр. 1157, ЦДАВО України.

¹⁶⁵ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 219.

Паралельно з реформуванням науково-дослідних структур, радикальних трансформацій зазнала і система вищої художньої школи. Найбільш болючим цей процес став для Української академії мистецтва, яку в межах загальної політики "прагматизації" освіти було реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв.

Початково створення Інституту пластичних мистецтв (ІПМ) у Києві планувалося на 1 січня 1919 р. Проект передбачав об'єднання Київської художньої школи та Київського архітектурного інституту з їх подальшою державною реорганізацією. Згідно з планом 1918 р., ІПМ мав стати навчальним закладом нижчого за рівнем відносно Академії мистецтв, виконуючи функцію підготовчого центру для її майбутніх вихованців¹⁶⁶.

Саме тому подальше перетворення самої Академії на Інститут пластичних мистецтв стало беззаперечним зниженням її наукового та творчого статусу. Утім, попри надзвичайно складні умови існування закладу та його ідеологічне переформатування, програма ІПМ вражала значною кількістю ґрунтовних теоретичних дисциплін. У «Відомостях на утримання особовому складу на 1922/3 рік». У звітному документі за період з 1 жовтня 1922 р. по 1 жовтня 1923 р. зафіксовано такий перелік навчальних дисциплін¹⁶⁷, (у дужках зазначено прізвища викладачів, реконструйовані на основі суміжних архівних джерел¹⁶⁸): Готика і Ренесанс (А. Дахнович), Історія пластичного мистецтва (Г. Павлуцький), Курс історії древнього мистецтва (М. Макаренко) Курс історії мистецтва візантійського і романського (Ф. Шміт) Історія архітектури (І. Моргилевський) Історія української культури (Й. Гермайзе) Історія української палеографії (В. Романовський) Українське народне мистецтво (Д. Щербаківський).

Показово, що в програмі немає окремої історії українського мистецтва, хоча в Українському вільному університеті, на еміграції, від часу його заснування 1921 р. Д. Антонович читав курс історії українського мистецтва. А в 1923 р. він опублікував

¹⁶⁶ Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 290.

¹⁶⁷ «Матеріали про стан учбово-виховної роботи Київського інституту пластичного мистецтва в 1922/23 навч. році /виписи з протоколів, доповіді доповідні записки, учбові плани, програми, листування/», 1922. 25 жовт., ф. 166, оп. 2, спр. 1553, ЦДАВО України.

¹⁶⁸ «Фінансовий звіт Київського інституту пластичного мистецтва за час з 1.1 до 1. X.22р. та кошториси прибутків і видатків на господарчі витрати і утримання особистого складу вищезазначеного інституту і Київської державної консерваторії 1922/23.», 1922. , ф. 166, оп. 2, спр. 1862, ЦДАВО України.

свій «Скорочений курс історії українського мистецтва»¹⁶⁹. В. Пуцко зауважив у ґрунтовній статті «Про “Скорочений курс історії українського мистецтва” Д. Антоновича», «що вчений створював свій «Скорочений курс», розпочавши читання лекцій в Українському університеті в Празі, саме тоді, коли ще не існувало детальних розробок щодо окремих питань. Були лише поодинокі розвідки та нариси, бракувало опублікованих матеріалів. Видаючи курс на правах рукопису в 1923 р., автор, очевидно, вбачав його придатність для студентів, але цей підручник насправді набув цінності для всіх, кому став доступним»¹⁷⁰. В підрадянській Україні науковці використовували власні здобутки, але повноцінний курс історії українського мистецтва, як в Д. Антоновича у міжвоєнний період вони так і не написали через об’єктивні причини, які ми розглянемо у подальшому.

У фонді НКО збереглися навчальні програми Інституту пластичних мистецтв, завдяки яким ми можемо скласти уявлення про те, які саме теоретичні предмети викладали у 1922-1923 н. р.

Отже, українського мистецтва могли стосуватися дві програми: «Історія народного мистецтва» Д. Щербаківського та «Історія української культури» Й. Гермайзе. Обидві програми збереглися у фонді НКО, на відміну від програми Г. Павлуцького, який, ймовірно, теж звертався до проблем історії українського мистецтва у курсі «Історія пластичного мистецтва».

Програма Д. Щербаківського мала виражений етнографічний характер і охоплювала всі аспекти життя народу: архітектура, кераміка, різьблення малювання, одяг, орнамент і символічне значення писанки тощо. Сама програма поділена за типологічним принципом, але мала, по суті, дві вступні лекції: «I. Мистецтво взагалі. Завдання мистецтва і його роль в людському житті. Місце мистецтва в загальній схемі Радянського будівництва. II. Українське народне мистецтво. Роль його і місце в художніх школах і художній продукції як засобу задоволення життєвих потреб народних мас на Україні»¹⁷¹. Програма збережена у фонді НКО дещо

¹⁶⁹ Д. Антонович, *Скорочений курс історії українського мистецтва* (Вид. Укр. Ун-ту, 1923).

¹⁷⁰ В. Пуцко, «Про „Скорочений курс історії українського мистецтва” Д. Антоновича», *Образотворче мистецтво* (Київ), вип. 1 (1991.): 44.

¹⁷¹ «Стан учбово-виховної роботи КІПМ ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1553», 5.

відрізняється від програми, яка зберіглася у фонді Д. Щербаківського у Науковому архіві Інституту археології НАН України, про яку писала І. Ходак¹⁷². У варіанті НКО є слова-маркери та специфічні формулювання (Радянське будівництво та народні маси), які б мали бути своєрідною перепусткою для нового предмета, який влада мала дозволити викладати. Характерно, що у програмах історії візантійського та романського, чи всесвітнього стародавнього мистецтва таких формулювань немає. Д. Щербаківський в першій лекції наголошує на значенні мистецтва для суспільства, ніби захищає його від нападок, які тоді звучали від революційно налаштованої молоді. А в назві другої лекції читається відсилка на дискусію про український стиль та вплив національних шкіл на мистецтво і дизайн. Останній пункт «XVIII. Культурні переживання в українському народнім мистецтві» також відсутній у програмі з фонду Д. Щербаківського. Він, ймовірно, піднімав філософське питання про естетичну рівноцінність народного і професійного мистецтва, адже традиційний (імперський або західноцентристський) погляд розглядав народне мистецтво як «примітивне».

Програма Й. Гермайзе «Історія української культури» є більше історією України, аніж історією культури. Й. Гермайзе був учнем М. Грушевського і марксистом одночасно, тому в його програмі поєднані ці два підходи. Він використовує термінологію Грушевського («Русь-Україна», «старина»), щоб зберегти національну тяглість, але загортає її в обгортку «соціальної історії».

Варто зазначити, що крім історії мистецтва студентам викладали і теоретичні технічні дисципліни. Так відомий фізик О. Гольдман читав курс «Зорові сприйняття в науці та мистецтві. Наукові основи малюнка та живопису»¹⁷³, де пояснював не тільки фізичні якості світла, кольору та фарб, але, також окремо розповідав про сприйняття людиною світла і кольору та пояснював фізичну природу живопису. Окрема лекція була присвячена теоріям Юнга-Гельмгольца та Герінга¹⁷⁴.

¹⁷² Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 292.

¹⁷³ «Стан учбово-виховної роботи КІПМ ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1553», 4.

¹⁷⁴ Теорії Юнга-Гельмгольца та Герінга — це дві фундаментальні концепції в психофізіології, які пояснюють, як наше око та мозок сприймають кольори. Довгий час вони вважалися конкурентними, але сучасна наука з'ясувала, що обидві мають рацію, просто описують різні етапи роботи нашої зорової системи.

У 1923 р., між в. о. ректора Інституту пластичних мистецтв Л. Крамаренком та ректором-політком І. Вроною, в. о. ректора ІІМ працював ще В. Язловський, аспірант Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, який писав дисертацію на тему «Соціальні підвалини мистецтва»¹⁷⁵. Хоча його наукові інтереси загалом відповідали завданням, що декларувалися новою владою, І. Врона, на відміну від В. Язловського, виявлявся значно ближчим до її ідеологічних настанов. Про подальшу долю В. Язловського доступно мало інформації, є згадка про його призначення штатним професором на кафедрі історії мистецтва Одеського художнього інституту 6 вересня 1931 р., у справі його брата, правника Б. Язловського¹⁷⁶.

Отже, прихід більшовиків до влади одразу не загальмував розвиток українських наукових інституцій, але сповільнив його. Нова влада прагнула централізувати всі установи, та шляхом реформування, змінити напрямок їх діяльності.

2.3.1924-1926 роки – другий етап більшовицьких реформ

Питання про об'єднання Інституту пластичних мистецтв з Київським архітектурним інститутом постало ще у 1922 р. Викладачі ІІМ підтримували цю ідею, проте, керівництво Архітектурного інституту було проти¹⁷⁷.

Обговорення реформи мистецької освіти продовжилося у 1923 р. Вадим Мелер писав у грудні 1923 р. в газеті «Більшовик»: «Художня школа дореволюційного минулого ставила своїм завданням виховання художників, професійні знання котрих не тільки обмежувались „станковістю“, але навіть в цьому вузькому (в порівнянні з дійсним профзнанням) завданні ігнорувалось вивчення матер'ялу та використання струменту. Але не тільки це – поскільки панувала натуралістична школа, рисунок, як вивчення конструювання форми та живопись – організація форми та кольору були доведені до завдань копіювання природи,

¹⁷⁵ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184.

¹⁷⁶ «Язловський Б. А.», б. д., Ф. 166, оп. 12, спр. 8939, ЦДАВО України, <https://e-resource.tsdavo.gov.ua/file-viewer/163946#file-3250021>.

¹⁷⁷ Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 295.

„светоподражания“. Мистецтво розділилось на чисте і нечисте – прикладне. В першому випадкові художник або ставив завдання „служба красі“, яка полягала у виображенні рожевих окороків натурщиці а досягненням максимуму ілюзорности (з якою метою ?!) або брудною пастою невідомих йому фарб ілюстрував „ідеї“¹⁷⁸.

А 28 лютого 1924 р. у газеті «Більшовик» вийшла стаття за підписом «-Р.-» «Єдиний мистецький інститут у Києві», де пояснювалися причини рішення Колегії Головного профосвіти об'єднати Київський Архітектурний Інститут та Інститут Пластичних мистецтв: «Система професійної освіти, котру провадить Радянська влада на Україні вимагає строгого додержання, принципу «цілевої установки» школи та орієнтації її на вимоги та потреби громадського виробництва. Що до школи пластичних мистецтв – малярства, скульптури, архітектури, – це означає орієнтацію на індустриальну і кустарну промисловість та будівельну справу зі звуженням до найменших розмірів абстрактного «неприкладного» не корисного масовому споживочеві «чистого» мистецтва»¹⁷⁹.

На початку 1924 р. ректором Інституту пластичних мистецтв стає І. Врона. О. Кашуба-Вольвач описує його як представника «нового типу керівника – "партійно-номенклатурного". Характерною рисою перших радянських спеціалістів були надзвичайна ідеологічна заангажованість, щирий ентузіазм, слабка пов'язаність із традицією та гостра потреба пошуку абсолютно інших форм у всіх сферах життя»¹⁸⁰. Ще перед призначенням І. Врона, як головний інспектор художньої освіти НКО втрутився у скандал з негідною поведінкою М. Бойчука, наказавши «Ф. Кричевському залагодити справу всередині Академії, погрожуючи закрити виш та «ампутовати» ректора»¹⁸¹.

10 березня 1924 р. І. Врона, подав заяву на вступ до аспірантури НДКМ, але за день до цього, у газеті «Більшовик» вийшла його стаття «На шляхах радянської мистецької школи», в якій він розкритикував кафедру мистецтвознавства: «Важливим моментом, якого не може оминати Конференція, є також питання про

¹⁷⁸ Вадім Мелер, «Шляхи нової школи в мистецтві (По лінії "ІЗО")», *Більшовик*, 1923. 05 груд.

¹⁷⁹ «Єдиний мистецький інститут у Києві», *Більшовик*, 1924. 28 лют.

¹⁸⁰ Кашуба-Вольвач, «Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз», 193.

¹⁸¹ Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 294.

науково-дослідчу роботу в мистецтві та постановку наукової розробки питань мистецької дійсності та мистецької ідеології. Наочна потреба нормальної організації і реорганізації мистецько-дослідчих кафедр: доба, інтереси сучасного мистецтва і мистецької школи вимагають напруженої роботи і життєвої постанови, а головне матеріялістично-марксистської обґрунтованої розробки питань теорії та історії мистецтва, – замість історико-філологічних, археологічних та етнографічних фрагментарних дослідів, що переважають зараз і ґрунтуються на академічно-словесній заквасці кабінетних теоретиків»¹⁸². Ця ситуація викликала здивування і занепокоєння у керівника кафедри академіка Ф. Шміта. Наступного дня, на 3'їзді мистецької освіти Київщини, суперечка продовжилася та переросла у багаторічне протистояння між мистецтвознавцями та Іваном Вроною.

Ф. Шміт так описує ті події: «НДКМ надзвичайно зраділа можливості одержати співробітництво партійного товариша та зав'язати інтимні взаємовідносини з Інститутом Плястичних Мистецтв, в тому звичайно, негайно, підняла, через уповноваженого Н. К. [Наукового комітету] тов. Л. М. Левицького, відповідне клопотання. Але хутко в газеті “Більшовик” з'явилися велика стаття тов. Врони “На шляхах радянської мистецької школи”, де автор, який ще не мав часу ознайомитися з Катедрою, між іншим, енергійно вимагає “нормальної організації і реорганізації мистецько-дослідних кафедр” (на Україні існує лише одна Н.Д.К.М.) і рішуче негативно висловлюється про “історико- філологічні, археологічні і етнографічні фрагментарні досліді, що переважають зараз і ґрунтуються на академічно-словесній заквасці кабінетних теоретиків”»¹⁸³.

Суперечка загострилася на київській Губконференції з художньої профосвіти 14 березня, коли партійні діячі¹⁸⁴, далекі від мистецтвознавства, почали критикувати НДКМ та КАІ. Ф. Шміт змушений був зробити «...“в порядку дискусії” просторого доклада в загальнотеоретичних питаннях». В результаті, пише Ф. Шміт, подальші

¹⁸² І. Врона, «На шляхах Радянської мистецької школи», *Більшовик*, 1924. 09 берез.

¹⁸³ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 42 зв.

¹⁸⁴ Ф. Шміт пише про вступний доклад «губінспектора І.Т.Волянського». Ймовірно, сталася помилка, яка потім повторилася й в інших документах. І. Волянський працював секретарем в ППМ, згодом викладачем і заступником ректора, а інспектором відділу мистецтв Головополітпросвіту працював Б. Вольський. У 1930 р. Б. Вольський був призначений на посаду ректора КХІ після звільнення І. Врони та до призначення С. Томаха.

«...суперечки провадилися головою тов. Вроною в одверто-ворожим докладчикові напрямку»¹⁸⁵.

Продовження суперечки Ф. Шміт у цьому ж звіті описав так:

«В офіційному органі НКО освіти «Шлях Освіти», ч. 6 за 1924 рік, на ст. 164, за підписом відновідального партійного товариша І. І. Врони, надруковано: "Существующая в Киве при Академии Наук единственная на Украине Кафедра искусствеведения вся до остатка сидит в археологии, истории и этнографии, и дать ответа на жгучие, актуальные вопросы современности органически не в состоянии /вся ея установка и состав иной/. конференция не останавливалась на этом вопросе особо, однако включила в резолюцию художественного образования пункт о необходимости реорганизации научно-исследовательской работы Кафедры в направлении сближения с жизнью" і т.д. Ні Конференція, що керувала-ся т. Вроною, ні сам т. Врона не мали жодних фактичних матеріалів, щоб скласти такого суворого присуда. Всякий артикул цього звіта фактами скидає безпідставні обвинувачення, висунуті тов. Вроною.

Напади на НДКМ обумовлені не тим, що НДКМ не давала і органічно не могла давати "ответа на жгучие, актуальные вопросы современности", а лише тим, що НДКМ, дійсно, давала і, через кваліфікацію своїх співробітників, тільки і могла давати на ці питання такі відповіді, що не подобаються гурту лекторів ІІМ, яких підтримує тов. Врона. НДКМ дійсно, прагне студіювати історію мистецтва /включаючи сюди і археологію/, бо не визнає а ні абсолютних вартостів, ні абсолютних норм у мистецтві, вважає мистецтво за факт не естетичного, а соціального порядку, і добре, знає, що факти соціальні можуть бути оцінювані лише історично.

НДКМ дійсно надає великого значіння художній етнографії України, бо розуміє, що її праця мусить проходити не по-за часом і просторінню, по кабінетному абстрактно, а на Україні та на користь України.

¹⁸⁵ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 42 зв.

Було б дуже бажано, щоби цього відчита, після ретельної фактичної перевірки, було б надруковано, щоб спростувати скинуте на НДКМ безпідставне обвинувачення»¹⁸⁶.

Це протистояння вплинуло і на викладання теоретичних дисциплін в самому інституті. У 1924 р. академік Ф. Шміт писав у Звіті НДКМ: «В ІІМ викладали Ф. І. Шміт, С. О. Гіляров, Ф. Л. Ернст, В. А. Язловський, але утримався як преподаватель дотепер лише В. А. Язловський. Майстри ІІМ були незадоволені теоретичною працею НДК найбільш різко це незадоволення виявилось у вищеозначених нападах Ректора ІІМ тов. Врони на НДКМ, друкованих /у газеті Більшовик" /та словесних /на Конференції по худ.Проф.Освіті/»¹⁸⁷.

Ймовірно, що ці події були причиною звільнення й інших мистецтвознавців, які працювали тоді в ІІМ, реорганізованому у Київський художній інститут. Науковий співробітник НДКМ Ф. Ернст керував бібліотекою та музеєм Академії мистецтв з часу її заснування і під час всіх наступних реорганізацій та перейменувань, а Д. Щербаківський викладав майбутнім митцям українське народне мистецтво. Але вже 11 квітня 1924 р. Д. Щербаківський написав заяву про звільнення, яку І. Врона відхилив. Звільнитися вченому вдалось лише у 1925 р.¹⁸⁸. Ф. Ернст також звільнився у 1925 р.¹⁸⁹. А в лютому 1926 р. академік О. Новицький, який став головою НДКМ після від'їзду Ф. Шміта, підписав сумнозвісний лист «групи 26 київських митців і громадян»¹⁹⁰ на ім'я НКО, в якому йшлося про неякісну систему навчання у КХІ.

Суперечки між НДКМ та керівництвом КХІ тривали майже весь час існування кафедри і часом виносилися у статті в періодичних виданнях. У доповідних в НКО І. Врона жалівся, що керівництво кафедри не звітує перед ним і взагалі не відповідає на його звернення.

¹⁸⁶ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 48 зв. — 49.

¹⁸⁷ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 46 зв.

¹⁸⁸ Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 298.

¹⁸⁹ Білокінь, «Федір Ернст: невідома автобіографія початку 1930-х рр.», 142.

¹⁹⁰ О. Озірна, «Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія “Листа 26” (1926)», *Мистецтвознавство України*, вип. 25 (2025.): 225—36, <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346173>.

Наприкінці 1924 р. академік Ф. Шміт поїхав з України, щоб очолити Інститут історії мистецтва у Ленінграді (нині – Санкт-Петербург). Там він мав продовжити займатися соціологією мистецтва, замінивши на посаді засновника інституту В. Зубова. Протягом всього часу головування в ІМ, Ф. Шміт намагався балансувати між вимогами влади і наукою. Він педантично систематизував і класифікував історію мистецтва, та ніяк не міг знайти формулу, яка б повністю відповідала марксистській теорії, бо насправді задача стояла не пошуках такої формули, а в припасуванні історію мистецтва до вже готової класової теорії. Після від'їзду з України, Ф. Шміт залишився позаштатним академіком ВУАН та підтримував контакти з учнями та колегами, а НДКМ очолив академік О. Новицький.

У 1925 р. О. Новицький намагався переформатувати кафедру, адже її задачі і структура раніше були прописані Ф. Шмітом з урахуванням власних можливостей і згідно власного бачення її діяльності. Зокрема, О. Новицький планував розширити сферу діяльності кафедри, додавши музичну і театральну секції. Проте, Укрнаука тривалий час не затверджувала зміни, запропоновані новим керівником, що суттєво гальмувало роботу. У 1926 р. кафедра продовжувала працювати, відбувалися засідання, заслуховувалися доповіді. Саме у 1926 р. з'явилася ідея реорганізації НДКМ у Інститут історії матеріальної культури, яка так і не була реалізована у цьому вигляді¹⁹¹.

Склад кафедри у «Списку особового складу науково-дослідчих кафедр України» НКО станом на 1 червня 1926 р.: керівником Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства є О. П. Новицький, дійсними членами вказані М. Івасюк та Д. Щербаківський, науковими співробітниками І. Врона, С. Геляров [Гіляров], Ф. Ернст та В. Зуммер. Академік О. Новицький, С. Гіляров, Ф. Ернст, та В. Зуммер затверджені на посаді 14 лютого 1923р.¹⁹². Наявність серед членів кафедри художника М. Івасюка виглядає дещо дивно. У звітах про наукову діяльність його ім'я не фігурує, тому, схоже, це був спосіб забезпечити утримання художнику, якого

¹⁹¹ «Матеріали кафедри українського мистецтва при Всеукраїнській академії наук про її роботу /протоколи, звіти, огляди, кошториси, пояснюючі записки до них, доповідні записки, заяви.», 1926. 1930, ф. 166, оп. 6, спр. 5932, С. 30—43, ЦДАВО України.

¹⁹² «Постанова РНК УСРР», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, спр. 724а, арк. 208.

виманили в УСРР з-за кордону¹⁹³. Так само не згадується І. Врона у звітах про наукову діяльність, але з іншої причини, адже він був представником влади на кафедрі.

Важливо зазначити, що за початковим задумом наркомосівських урядовців, науково-дослідні кафедри мали займатися підготовкою наукових кадрів, тобто бути аспірантурами.

Станом на 1 червня 1926 у списках НКО у складі НДКМ вказані такі аспіранти: «Динтес ([затверджений] 2/III-23), Язловський В. О. (8/XI-23), Георгієвський (8/VI-24) Новицький М.Н. [(?)»¹⁹⁴ Динтес і Язловський фігурували ще у звітах Ф. Шміта. Докладну інформацію про Георгієвського знайти не вдалося, а от Новицький, схоже, помилково приписаний до кафедри мистецтвознавства, адже Новицький М. М. навчався на кафедрі мовознавства¹⁹⁵.

Про діяльність в аспірантурі В. Язловського та Л. Дінцеса писав у звіті за 1924 р. академік Ф. Шміт. В. Язловський «займався питаннями соціології мистецтва і, в зв'язку з ними, історією нового та новішого українського мистецтва, по соціології В.А. Явловський підготував курс "Соціяльні основи мистецтва", призначений для ППМ; з цією метою він опрацював як твори старих мистецтвознавців-соціологів /Платон, Тен, Тард. Гюйо та др./, так і новішу марксистську літературу/Плеханов, Гаузенштейн і др./. По історії українського мистецтва проведено роботу на відповідних пам'ятках а/ Мазепинського часу, б/ творчости Левицького Д.Г. і в/ сучасних київських майстрів. По теорії мистецтва прочитано в КАІ доклада про "Непреходящие ценности в искусстве" Юона. По технології мистецтв детально вивчено керамічне виробництво /на місці в Межигір, техніка олійного та акварельного малярства /в. майстернях І.П.М./, техніка художньо-поліграфічного виробництва /по різних друкарнях Києва під керівництвом проф. В. С. Кульженко/. По музеєзнавству вивчено техніку охорони, влаштування, учота музейного матеріала /під керівництвом проф. С. О. Гілярова»¹⁹⁶.

¹⁹³ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 10.

¹⁹⁴ «Постанова РНК УСРР», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 5, спр. 724а, арк. 208.

¹⁹⁵ «Новицький Михайло Михайлович», б. д., Ф. 166 оп.12 спр.5393, ЦДАВО України.

¹⁹⁶ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 45 зв.

Про Л. Дінцеса Ф. Шміт писав у звіті за 1924 р.: «в теперішній час закінчує дисертацію "Трипільська культура та взір", на 30 капітул, в яких 2 капітули археологічного змісту, 2 соціально-історичного, а 15 присвячено стилістичному, аналізу керамічних взорів. Крім того розроблено питання про українську іграшку та про українські праничі форми. Окрім порохованих вище докладів у НДКМ, Л. А. Дінцес виступав з докладами: "Нові відкриття в царині Трипольської культури" /15/X на засіданню етнографічної секції ВУАН/, "Біблія та старий Схід" /16/II, у Клубі Пролетарської Правди, "Плеханов, як історик культури" /29/III-1924 в Археологічному семінарі КАІ/ та інше»¹⁹⁷.

У звіті О. Новицького згадані доповіді аспіранта М. Павленка «Стан гончарного виробництва в південній частині Київщини», аспірантки М. Новицької «Орнаментика неолітичного посуду донних стацій», не затвердженої аспірантки Є. Спаської «Пузиревський посуд», «Миньківський гончарний круг», і «Глечик з хрестом Сільського-Господарського Музею». Згадані також доповіді кандидатів до аспірантури: «Жерденівське гончарство» Н. Гепнер, «Розпис хат на Київщині» Т. Мішківської, «Розпис хат у с. Пасеках (?) та м. Зінькові на Поділлі» Л. Левицької¹⁹⁸.

20 листопада 1926 р., Укрнаука затвердила перших аспірантів Н. Венгрженевську, О. Якубського та М. Новицьку¹⁹⁹ у Лаврському музеї культур та побуту (згодом Всеукраїнський музейний городок)²⁰⁰. В інших музеях аспірантури почали діяти у наступні роки.

На відміну від НДКМ, також очолювана академіком О. Новицьким Кафедра українського мистецтва ВУАН була, як вже зазначалося, не окремою установою, а напрямком діяльності, як і всі кафедри в Академії наук. Власне, організаційними підрозділами були комісії, комітети, кабінети тощо функції та цілі яких могли змінюватися залежно від потреб. А сумісництво ще більше ускладнювало структуру,

¹⁹⁷ «Звіти та плани робіт Київської НДК», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1184, арк. 45 зв.

¹⁹⁸ «Матеріали кафедри українського мистецтва», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5932, арк. 39—40.

¹⁹⁹ Згадка М. Новицької і в звіті НДКМ, хоча вона була в аспірантурі Лаврського музею, пояснюється тим, що всі семінари з історії мистецтва для аспірантів більшості музеїв відбувалися на НДКМ.

²⁰⁰ А. Яненко, *Підготовка музейних працівників в аспірантурі Лаврського музею культур та побуту та Всеукраїнського музейного городка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр.*, вип. 9 (2016.): 484.

оскільки академік О. Новицький очолював і Кафедру українського мистецтва ВУАН, і Кабінет українського мистецтва ВУАН, і Науково-дослідну кафедру мистецтвознавства. І Д. Щербаківський працював і у ВУАН, і у НДКМ, так само й інші науковці. Більше того, обидві кафедри (і кафедра ВУАН і науково-дослідна кафедра) мали спільну адресу: «Київ, вулиця Жертов Революції 23, тел. 12-27»²⁰¹.

Хоча при НДКМ діяла аспірантура, після закриття КАІ, підготовка кадрів для самої аспірантури стала великою проблемою. 24 жовтня 1924 р. на засіданні президії Укрголовпрофосвіти вирішили не ставити питання про нове відкриття Археологічного інституту «через відсутність коштів», натомість дозволили Академії наук відкрити курси при Археологічному комітеті навчання археологів, етнографів та музейних працівників²⁰².

І. Ходак у «Сильветі» також пише про окремі семінари: «гуртком «Студію» при Кабінеті українського мистецтва ВУАН керував академік О. Новицький, а Д. Щербаківський організував семінар з українського народного мистецтва при ВІМШ. Лише наприкінці 1926 року їхні члени об'єдналися в єдиний гурток на Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства»²⁰³.

Отже, зневірившись у створенні окремого навчального закладу, після закриття Київського археологічного інституту, академік О. Новицький організував 14 січня 1926 р. (дата затвердження) при Кабінеті українського мистецтва гурток молодих науковців «Studio». Історія гуртка докладно досліджена М. Січкою²⁰⁴ та І. Ходак²⁰⁵. Тому ми обмежимося коротким описом його діяльності.

Гурток існував приблизно рік, з 1926 по 1927 р., проте його діяльність була дуже продуктивною. Згідно зі Статутом, його метою було студіювання наукових питань по українському мистецтву, для чого збиралися засідання, на які можна було запрошувати гостей, організовувалися екскурсії та «неприлюдні лекції відповідних

²⁰¹ Ф. Ернст, ред., *Київ: Провідник* (Видавець Олександр Савчук, 2022), 753,757.

²⁰² Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 52—53.

²⁰³ Ходак, *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*, 24.

²⁰⁴ М. Січка, «Підготовка молодих мистецтвознавців у гуртку “Studio” у 1920–1930 рр.», *Київ і кияни у соціокультурному просторі ХІХ–ХХІ століть: європейський цивілізаційний вимір* (Київ), 2015. .

²⁰⁵ Ходак, *Наталія Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук: з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х-початку 1930-х роков.*

фахівців»²⁰⁶. Члени гуртка подавали при вступі свої *curriculum vitae*, та мали пройти процедуру голосування вже дійсних членів. Крім дійсних, були ще й почесні члени (відомі вчені), які мали бути корисними для діяльності гуртка. Але член, який протягом року не брав участі в діяльності гуртка, вибував з нього. Керував «Studio» завідувач Кабінету українського мистецтва академік О. Новицький. Статутом також було передбачено можливість об'єднання членів гуртка в п'ятірки для виконання своїх завдань. Пізніше додалася ще одна форма організації роботи – комісії, які працювали у конкретних галузях.

У «Звідомленні кафедри українського мистецтва про роботу за 1926 р.» наведено такий список учасників гуртка: Катерина Іллівна Білоцерківська, Марія Василівна Венгржановська, Надія Семенівна Венгржановська, Марія Іванівна Вязьмітіна, Надія Володимирівна Геппенер, Аделаїда Володимирівна Іванова-Артюхова, Наталя Антонівна Коцюбинська, Поліна Аркадіївна Кульженко, Тетяна Андріївна Мішківська, Любов Данилівна Мулявка, Ганна Василівна Мороз, Марія Олексіївна Новицька, Оксана Тимофіївна Сафонова, Євгенія Юріївна Спаська. Почесні члени: Данило Михайлович Щербаківський, Федір Людвігович Ернст, Всеволод Михайлович Зуммер²⁰⁷.

Члени гуртка студіювали літературу з мистецтва і соціології та створювали бібліографічні картки з питань мистецтва. На засіданнях були зачитані доповіді керівника гуртка академіка О. Новицького «Про діяльність Н. Л. Шабельської²⁰⁸» та членів Н. Венгржановської «Візантійська кераміка Херсонеського музею», М. Вязьмітіної «Критська культура», Н. Геппенер «Жарданівське гончарство» (Поділля), А. Іванової-Артюхової «Картина Ярошенка «Кочегар» і оповідання Гаршина «Художники», її ж «Соціяльні основи в творах Ярошенка», її ж «М. Ге за збіркою Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка»; Н. Коцюбинської «Відображення пелікана в українському мистецтві» та «Про розкопани в садибі

²⁰⁶ Ходак, Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук: з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х-початку 1930-х роков, 88.

²⁰⁷ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 219—22.

²⁰⁸ Шабельська Н. Л. (1841–1904) — українська колекціонерка й дослідниця народного мистецтва, організаторка вишивальних майстерень у Чупахівці, укладачка однієї з найбільших приватних колекцій традиційного костюма, вишивки, мережива та старовинних тканин; активно експонувала зібрання в Європі та США, видала альбом колекції 1891 р.

Трубецького», Т. Мішківської «Розписи м. Козина», М. Новицької «Неолітична кераміка дюнных стацій» та «Датовані епітрахілі Лаврського музею (1640-1743)», О. Сафонові «Київські гончарі», Є. Спаської «Статистично-описовий метод праць над масовим матеріалом» та три доклади сторонніх осіб: І. Спаського «Метод розкопін курганів у Шестовці» та М. Щепотьєвої «Форма хрестів енкалпівнів з археологічних розкопін на Україні та відображення на них» і про її працю в с. Лебедині 1925 р.».²⁰⁹ Частина цих досліджень вже згадувалася у звіті про діяльність НДКМ, тому що заходи могли одночасно організовуватися і Кабінетом українського мистецтва ВУАН, і НДКМ.

У Звіті О. Новицький називає екскурсіями поїздки членів гуртка по Україні і Криму, під час яких вони проводили дослідження та відвідували конференції.

До навчального процесу можна віднести «цикл лекцій для знайомства з технічним боком мистецтва, а саме: Азбука архітектури (К. В. Мощенко), Техніка малярства (М. І. Касперович), Художня оздоба книжки (А. Х. Середа), Фотографічні засоби при оздобі книжки (В. С. Кульженко), Техніка золотарства (Д. М. Щербаківський), Техніка фініфти й емалі (П. П. Курінний), Техніка порцеляни та фаянса (М. В. Старицький) й Ткацтво (Сироватка). Усі лектори дали свою згоду, але відбулися поки що лекції П.П.Ку рінного - Фініфть та емаль, М. В.Старицького та його співробітника - Техніка порцеляни та фаянсу; В. С. Кульженка Про друкарську справу. Друга лекція відбулася в С[ільсько]л[осподарському] музеї, користуючися його експонатами, а третя спричинилася до огляду друкарні при Художньому інституті. Крім того, Н. С. Макаренко щотижня займалася малюванням з п'яттю першими членами гуртка»²¹⁰.

О. Новицькій писав у звіті, що п'ять членів гуртка наприкінці 1926 р. стали аспірантами, решта стала кандидатами в аспіранти при НДКМ. М. Січка посилаючись на архівні та літературні джерела уточнює, що М. Новицька та М. Вязьмітіна наприкінці 1926 р. «закінчили аспірантуру і стали науковими

²⁰⁹ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 219–220.

²¹⁰ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 220—21.

співробітниками НДК мистецтвознавства та ВУАК. Четверо стали аспірантами НДК мистецтвознавства: К. Білоцерківська (пізніше працювала у Всеукраїнському музейному містечку), Н. Коцюбинська (працювала на кафедрі та у ВУАК), Л. Мулявка, та Є. Спаська (2 квітня 1927 р. захистила аспірантську роботу «Кахлі Чернігівщині (XVIII–XIX ст.)», яку було опубліковано у збірнику «Український Музей»). Три стали аспірантами музеїв: Музею мистецтв ВУАН – П. Кульженко (продовжила там працювати), Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка – Т. Мішківська; Всеукраїнського музейного містечка – Н. Венгржановська.»²¹¹.

Отже, гурток «Studio» був тимчасовим, але достатньо дієвим рішенням, для подолання перепон, створених Народним комісаріатом освіти на шляху виховання нового покоління мистецтвознавців. Гурток продовжив справу закритого у 1924 р. Київського археологічного інституту, ставши проміжною ланкою між вищою освітою з інших спеціальностей та мистецтвознавчою аспірантурою.

Іншими осередками наукової діяльності природньо ставали музеї. Ще до початку розбудови української держави, у 1911 р., митрополит Андрій Шептицький заснував перший «Національний музей у Львові», який постав з «Церковного музею у Львові».

На Правобережній Україні була своя історія створення Національного музею. Започаткований як Музей старожитностей та мистецтв у 1899, музей був відкритий і освячений у 1904 з новою назвою Київський художньо-промисловий і науковий музей. В період здобуття державності у 1917-1918 рр., був принципово схвалений розроблений М. Біляшівським проект Національного українського музею, який так і не був реалізований. У 1919 р. спеціальним декретом Раднаркому УСРР музей було перейменовано у Перший державний музей²¹². У 1924 р. музей перейменували на Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г. Шевченка. Музей був важливим осередком діяльності мистецтвознавців. Провідними науковцями були Д. Щербаківський (завідувач історичного та етнографічного відділів) та Ф. Ернст (завідувач художнього відділу з 1923 р.)²¹³. Визначною подією для дослідження

²¹¹ Січка, «Підготовка молодих мистецтвознавців у гуртку “Studio” у 1920–1930 рр.»

²¹² «Історія музею», дата звернення 2025. 22 верес., <https://nmiu.org/museum-history>.

²¹³ Січка, «Діяльність київських мистецтвознавців у 1920 – 1930-ті роки: соціально-культурний аспект», 79.

історії українського мистецтва була організована ними виставка українського портрету а також виданий згодом каталог «Український портрет. Виставка українського портрету XVII-XX ст.»²¹⁴ з авторськими статтями. У 1928 р. іншу знакову виставку «Українське малярство XVII – XX сторіч»²¹⁵ Ф. Ернст організував і писав путівник вже сам.

Попри велике значення музею для української культури, варто зауважити тяжке матеріальне становище його працівників. Зокрема бюджет на 1929-1930 рр. «враховував лише виплату стипендії аспірантам. Для оплати ж праці наукових співробітників, які вже працювали в музеї, пропонувалось користуватися бюджетом минулого року»²¹⁶ Тобто, наукові співробітники, які щойно закінчили аспірантуру залишалися і без цих коштів.

Ще одним осередком, важливим для вивчення історії мистецтва, був Музей мистецтв при ВУАН, який було передано у відання Української академії наук 1919 р. Його основу становила колекція живопису Богдана та Варвари Ханенків, формування якої розпочалося ще у 1870-х рр.. Від моменту заснування установою керував професор М. Макаренко. Організаційне управління забезпечував Музейний комітет, до складу якого входили голова, шість членів і секретар; саме він ухвалював ключові рішення щодо діяльності Музею. Наукові дослідження мистецьких пам'яток здійснювали М. Макаренко та вчений секретар С. Гіляров. Як зазначено у Звідомленні Української академії наук за 1924 р. музей був дуже популярним, працівники проводили велику кількість екскурсій, М. Макаренко склав провідник по музею, але така велика завантаженість заважала науковій роботі. Ревізія зупинила роботу музею на два місяці, а потім, після арешту М. Макаренка «у зв'язку з ненормальностями в роботі»²¹⁷, а потім ще на два місяці музей зачинили і опечатали. Сам М. Макаренко звертав увагу на те, що подібні процеси відбувалися

²¹⁴ Д. Щербаківський і Ф. Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII-XX ст.* (Київ-Друк, 1925).

²¹⁵ Ф. Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч* (ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ ім. Т. ШЕВЧЕНКА У КИСВІ, 1929).

²¹⁶ Ю. Зіновієва, «Матеріальне забезпечення Першого державного музею і Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка та їхніх співробітників у 1920-х рр.(за матеріалами наукового архіву НХМУ)», *Науковий вісник Національного музею історії України* 2, вип. 1 (2016): 186.

²¹⁷ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 80.

і в інших музеях України²¹⁸. Зрештою, на посаду директора тимчасово призначили І. Врону. У Звідомленні зазначено, що музей не мав інвентарного опису, який було доручено негайно зробити вченому секретареві Музею С. Гілярову, залучивши крім штатних працівників, ще двох стажисток. «Кожну річ докладно тепер описано, обміряно, зазначено, по можливості, відкіль вона вступила до збірки Ханенків, за скільки її придбано і т.інш. Опис зроблено на 1275 картках»²¹⁹.

ВУАН уповноважила академіка О. Новицького розібратися в конфліктній ситуації довкола М. Макаренка в Музеї мистецтв, але це негативно позначилося на подальших стосунках цих двох науковців, які охололи та часом загострювалися до конфліктів²²⁰.

Незважаючи на спроби залагодити кризу в музеї, вона все одно тривала. У Звідомленні за 1925 р. зазначалося: «Після того як прокурорська влада притягла давнішнього директора Музею М. О. Макаренка до суду, на посаду директора Музею призначено проти волі Академії наук таку особу, яка, на думку Академії, з наукового погляду не відповідає цій посаді. Сподіватися треба, що Укрнаука задовольнить клопотання Академії наук, і Музей кінець-кінцем матиме на чолі у себе відповідно кваліфікованого вченого, який разом буде й добрим адміністратором»²²¹. Проте, І. Врона очолював Музей мистецтв до 1929 р., започаткувавши тривалу традицію призначення ідеологічно лояльних, але одіозних керівників, таких як М. Христовий та В. Овчинніков²²².

Водночас із процесом ідеологічного переформатування вже існуючих музеїв, було засновано ще одну наукову інституцію, серед напрямків діяльності якої було дослідження історії мистецтва. 29 вересня 1926 р. Постановою Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету й Ради Народних Комісарів УСРР «Про визнання колишньої Київо-Печерської Лаври за Історично-Культурний Державний Заповідник і про перетворення її у Всеукраїнський Музейний Городок».

²¹⁸ С. Білокінь, *Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали*, 3е-ге вид., доп. вид. (Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник; НАН України, Ін-т історії України; Центр культурол. студій, 2006), 65—66.

²¹⁹ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 80.

²²⁰ Бонь, *Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність*, 29.

²²¹ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 164—65.

²²² Іван Ходак, «Музей мистецтв імені Б. І. та В. М. Ханенків Всеукраїнської академії наук: макаренківський період діяльності», *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, вип. 14 (2014.): 106.

Таким чином, другий етап більшовицьких реформ (1924–1926) позначився подальшою централізацією та посиленням ідеологічного тиску, що призвело до ліквідації Київського археологічного інституту та реорганізації мистецької освіти під керівництвом партійної номенклатури. Це спровокувало тривале протистояння між академічною науковцями та новою адміністрацією КХІ, яка вимагала негайного впровадження марксистської методології у мистецтвознавство. Попри інституційні обмеження, науковцям вдалося зберегти тяглість підготовки кадрів завдяки створенню альтернативних майданчиків, зокрема гуртка «Studio» при ВУАН, а також продовження роботи аспірантур при НДКМ та при провідних музеях.

2.4. Пошук компромісів і полеміка у 1926-1929 роках

У наступний період конфлікт між Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства та ректором КХІ продовжувався та частково виходив у публічний простір.

Так, у травні 1926 р. на сторінках часопису «Культура і побут» відбувся обмін критичними статтями «Пора організувати “художні науки”» І. Врони (№18) та «Ще про організацію художніх наук» Д. Щербаківського і Ф. Ернста (№21). Ця публічна дискусія була детально висвітлена у статті «Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом»²²³.

Стаття І. Врони починається з визнання потреби у новій теорії для сучасного мистецтва. Невдоволений станом справ у Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства (НДКМ), він висловив свої зауваження щодо структури кафедри. У саркастичній манері ректор називає НДКМ «царством тіней». «Однобічний археолого-історичний ухил», писав він, треба врівноважити сучасними дослідженнями, такими як марксистська теорія мистецтва, художня політика, дослідження революційного мистецтва тощо. Крім того він пропонував НДКМ займатися питаннями «формально-технічного й технологічного порядку», тобто

²²³ О. Озірна, «Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом», *Актуальні питання гуманітарних наук* 2, вип. 78 (2024): 79–84, <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-10>.

передати кафедрі від Київського художнього інституту науково-дослідчі майстерні, які б мали розробляти теорію фортеху. А також утворити архітектурну секцію при кафедрі. Наприкінці статті ректор КХІ змалював грандіозні плани створення «Федеративного об'єднання чи комбіната мистецтвознавчих кафедр»²²⁴.

Відповідь Д. Щербаківського та Ф. Ернста була не менш саркастична. Автори нагадують І. Вроні, що він сам є членом НДКМ та на реорганізаційному засіданні кафедри, таких пропозицій не вносив, а також, що Науково-дослідна кафедра архітектури є при КХІ²²⁵, як і «секції формально-технічних і технологічних дослідів», і що формально-технічні та технологічні досліді доцільно проводити в художніх «ВУЗах», де є для цього матеріальна база. Питання ж теорії архітектури є частиною загальних питань теорії мистецтва²²⁶.

Важливою є примітка, де автори вказують, що на відміну від подібних мистецтвознавчих організацій у Москві та Ленінграді, де навіть окремі доповіді оплачуються, у Києві весь склад кафедри мистецтвознавства, крім керівника працює безоплатно. Тобто, щоб утримувати себе і свою сім'ю, вони мають працювати ще деінде.

Але головну проблему автори вбачали у відсутності ЗВО, які б готували мистецтвознавців та музейників. Адже Київський археологічний інститут, який успішно працював і готував зокрема й мистецтвознавців був ліквідований у 1924 р., а брак кваліфікованої молоді загрожував відсутністю науковців і фахових музейників в майбутньому.

У підсумку автори дійшли висновку про необхідність термінового створення інституту, який би забезпечував підготовку молоді наукової зміни. Для вирішення теоретичних проблем ними було запропоновано створити Інститут мистецтвознавства, а для студій фортеху підвести матеріальну базу в КХІ.

Виходячи з описаного вище, можна впевнено стверджувати, що у статті І. Врони повторюється нерозуміння сутності мистецтвознавства та пошук простих рішень. Все більш агресивна художня критика того часу змушувала митців шукати

²²⁴ І. Врона, «Пора організувати "художні науки"», *Культура і побут. Вісті ВУЦВК*, вип. 18 (1926.).

²²⁵ «Доповідь ініціативної групи» КХІ ЦДАВО України, ф. 166, спр. 5766

²²⁶ Щербаківський і Ернст, «Ще про організацію "художніх наук"».

теоретичних настанов які б обґрунтовували засади «правильного» мистецтва. Врона не бачив загальних проблем і вважав, що «правильні» мистецтвознавці просто напишуть цю «правильну» теорію. Він критикував НДКМ ніби зі сторони, в той час, як сам був членом цієї кафедри, це було маніпулятивним прийомом, який дозволяв йому через суспільний розголос скинути провину на науковців. Натомість Д. Щербаківський та Ф. Ернст усвідомлювали глибину проблеми, розуміючи, що за наявних ресурсів і в умовах тодішньої державної політики вони вже максимально реалізовували наявні можливості. Рішення, запропоновані науковцями, були конструктивними, але відсутність фінансування та постійний спротив їх ініціативам з боку НКО, на жаль, робили їх реалізацію дуже важкою.

Ще одним з проявів конфлікту між мистецтвознавцями та керівництвом Київського художнього інституту став так званий «Лист 26», який досліджено у статті «Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія «Листа 26» (1926)»²²⁷.

Початок цих подій був пов'язаний з анонімним дописом. У листопаді 1926 р. на стіні професорської Київського художнього інституту з'явився листок, написаний від руки друкованими літерами. Початок тексту був таким: «Коли ти дійсно українець запам'ятай ці слова та передай їх своїм товаришам. Наш Художній інститут намагається стати Українською національною Академією, якої проміння мусять світити на всю Україну, самі далекі котки її. Що ж уявляє себе те джерело української національної культури, якими от силами воно володіє, які ідеї на ньому в ньому панують та чим живе та дише воно». Далі розбирався національний склад викладачів КХІ по прізвищах і факультетах, та наголошувалося, що етнічних українців серед професури меншість. Список «чужинців» у авторів такий: Голуб'ятників, Чупятов, Шарлаїмов, Усачов, Пальмов, Богомазов, Турова, Тряскін, Татлін, Альошин, Сакулін, Епштейн, Вернштейн, Меллер, Кратко, Фельдман, Гельман, Черкаський, Лозовик, Цейтлін, Юнг. Русифікованими названо Плоциновського, Вербіцького, Моргілевського. І лише з десяток українців є серед викладачів, зауважував автор. А от серед українських художників, які мали б

²²⁷ Озірна, «Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія “Листа 26” (1926)».

викладати, але «відсталі й не підходять до такого знаменитого ВУЗу» названо Красицького, Жука, Трохименка, Романовського, Мищенко, Струхманчука. Завершувалася ця листівка закликом: «Нам українцям дайте нарешті будувати український ВУЗ і українське мистецтво. Це наше перше товариське застереження. Мусите самі рішати але не забувайте що не така це справа щоб можна було обмежуватись одним застереженням... Український голос в пустелі Київського художнього інституту»²²⁸ – пафосно завершувалася листівка.

Через одинадцять років С. Гординський у статті 1937 р. «Справжнє обличчя українського мистецтва Світської України»²²⁹ процитує цю «проклямацію» в дещо іншій, спрощеній редакції, ніж у тій копії, яка зберігається у фонді Народного комісаріату освіти (НКО) ЦДАВО України (ф.№166).

Згадка про цю анонімну листівку важлива, адже вона часом згадувалася разом, або, навіть, плуталася з листом, про який піде мова нижче.

Орієнтовно в той самий час, наприкінці 1926 р, у Народний комісаріат освіти УСРР (НКО), надійшов лист²³⁰ (з друковним початком «ДО ТОВ. НАРКОМА ОСВІТИ У.С.Р.Р.» а далі – приписка рукописом: «Нар. КомОсвіта. тов. Прихотькові.») підписаний реальними особами, серед яких академіки, закрема О. Новицький, художники, архітектори, скульптори тощо. У цьому листі були висловлені зауваження щодо побудови навчального процесу в Художньому інституті. Автори закидали КХІ відсутність академічного навчання, ігнорування національних традицій та відсутність професійної кваліфікації у багатьох професорів, а також вороже ставлення багатьох з них до української культури, а ще відсутність загальної системи навчання, неузгодженість предметів і часту зміну програм. Підсумком виступала теза про необхідність створити незалежну комісію, щоб перевірити стан інституту.

²²⁸ «Матеріали обстежень КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 478, арк.86.

²²⁹ С. Гординський, «Справжнє обличчя українського мистецтва Світської України», *Діло*, 1937. 01 трав., 95с вид.

²³⁰ «Лист групи викладачів Київського художнього інституту з питання неправильної постановки справи виладання в інституті та копія резолюції загальних зборів педперсоналу інституту на доповідь ректора інституту Врони І. про стан інституту й оцінку його з боку авторів записок до Наркомосу УРСР.», 1926. 23 лют., ф.166, оп. 6, спр. 5757, С. 19-20 зв., ЦДАВО України.

НКО призначив комісію для перевірки, яку очолив одіозний Юрій Коцюбинський²³¹.

Один з підписантів листа, академік С. Єфремов у своєму щоденнику наводив цікавий факт, який потребує окремого дослідження: «Врона перед ревізійною комісією, а спеціально, мабуть, перед Ю. Коцюбинським хоче спертись на мою неблагонадійність. Сьогодні мені розповідали, що він питає у знайомих: «Здається, колись у «Новій Раді» була стаття Є[фремо]ва про Коцюбинського, – чи не можете мені сказати точно, де її можна достати». Козирнуть хочеться... Дурень! Я з своєю статтею не ховався і не ховаюся, і навіть ДПУ дуже добре з нею ознайомлене. А от Врона, теперішній комуніст, за гетьмана служив у міністерстві віросповіданій і своєму шефові, міністрові Зіньківському, зробив «усерднийшее приношение» образ Христа, що сам змалював... Сьогодні мені цей образ показували. Думаю, багато дав би сьогоднішній комуніст Врона, щоб не було того, що зробив колишній гетьманський службовець Врона... А втім, може він таки й вискочить, бо слідство над ним провадить його приятель і креатура Горбенко, а другий член комісії, славний Юрко Коцюбинський, на мистецтві розуміється так само, як і Врона. Отож ворон воронові очей не виклює»²³².

Щодо самої комісії С. Єфремов писав у щоденнику 17 лютого 1927 р.: «Приїхали з Харкова «чини» – розслідувати меморіал громадський про стан справ у Художньому інституті (той меморіал і я підписав). На сьогодні мене запрошено на розмову з тими «чинами». Я одмовився, бо серед них – Ю. Коцюбинський. Особа, з якою не хочу зустрічатися навіть у справах мистецтва. Його зацікавлення до мистецтва можна наочно побачити на вівтарній частині великої Лаврської церкви, де обведено лініями всі знаки від тих набоїв, що послав він 1918 р. А це тільки маленький слід його зацікавлення...»²³³

²³¹ Син письменника Михайла Коцюбинського, військовий і партійний діяч, більшовик, якого радянська влада використовувала для своєї легітимізації в Україні. У 1918 році, коли під проводом Ю. Коцюбинського був окупований Київ, С. Єфремов опублікував викривальний «Лист без конверта» до нього.

²³² С. Єфремов, *Щоденники, 1923–1929*, ЗАТ "Газета «Рада», за ред. О. Путро (Київ, 1997), 469, <http://resource.history.org.ua/item/11009>.

²³³ Єфремов, *Щоденники, 1923–1929*, 466–67.

У фонді НКО збереглася «Резолюція Загальних зборів педперсоналу КХІ, що відбулися року 1927 міс. лютого 23–24 днів, на доповідь ректора інституту І. І. Врони про стан інституту й оцінку його з боку авторів записки до НКО». Слід зазначити, що документ не містить переліку учасників зборів. Схоже, ректор ґрунтовно підготувався до зборів: по кожному пункту звинувачень він підібрав аргументи не лише для захисту, а й для нападу на критиків КХІ. Як наслідок, уся резолюція була витримана в тезах його доповіді. Вона починалася з підтвердження того, що ідеологічні позиції інституту залишаються незмінними від часу його заснування (йшлося, зрозуміло, про заснування Художнього інституту у 1924 р., а не Академії мистецтва). Ці позиції були узгоджені з керівними органами та неодноразово проголошені на з'їздах, зборах і конференціях Завдання, яке стояло перед КХІ, визначалося так: «по-перше, відібрати й найдоцільніше використати ті педагогічні сили, що мали в собі досить енергії, щоб побороти рутину, яка панувала в дореволюційній школі, й будувати мистецьку школу на розумних наукових підвалинах, що відповідали б потребам мас, а не на б.-яких ідеалістичних та індивідуалістичних прагненнях до “вічної краси”; і по-друге, використали всі цінні прояви спадщини минулих часів, але не на предмет відродження української народної культури і надто взагалі української мистецької культури, як такої, а для будовання української нової соціалістичної культури, що в нього радвіада втягує широкі маси робітників і селян»²³⁴.

У тексті резолюції добре простежується специфічна лексика І. Врони: «ХІ [Художній інститут] свідомо уникає всякого «направленчества», скеровуючи свою роботу на запити та вимоги політосвіти й методичні засади сучасної художньої педагогіки; разом з цим він не втрачає своєї єдиної загальної певної художньої фізіономії». Він підкреслив свідомий вибір колективного способу навчання на противагу індивідуальним майстерням, а також значення фортеху для формування мистецької свідомості та очищення її від містичного розуміння мистецтва. У резолюції також йдеться що фортех важливий «як засіб зрозуміти еволюцію

²³⁴ «Лист групи викладачів», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5757, арк.12-12 зв.

художньої форми і зробити відповідний твердо-обґрунтований висновок для будови художньої речі»²³⁵.

З іншого боку визнається, що фортех досі не має очікуваного впливу, через недостатню розробку цього методу, брак кадрів та живучість академічних традицій.

Недостатня українізація інституту пояснюється у Резолюції браком кадрів та конкурсом на посади.

А далі у Резолюції йдеться про наболіле, про надто короткий термін навчання для такого фаху (4 роки), про недостатню підготовку вступників (брак рабфаку ІЗО), про недостатність фінансування і брак приміщень і потреба ремонту. «Нераціоналізованість педроботи в ХІ, коли педперсонал, що здебільшого в перевантажений своєю безпосередньою роботою над викладенням через суміщення по кількох ВИШ'ах, витрачає ще силу часу на безконечні комісії, підкомісії, наради, збори, складання різних обліків та зайвих анкет, запитань й т.ин. Поруч з цією так званою "організаційною" й "комісійною" роботою, пряма безпосередня робота викладання в даній ВИШ"і, що до затрати на неї часу, відбирає дуже скромну частину; а для науково-дослідчої роботи викладачів й зовсім не залишається часу»²³⁶.

У Резолюції, зрештою, звинувачено 26 авторів листа до НКО у наклепі і далі зазначається: «Безсторонність в оцінюваннях продукції ХІ з боку авторів записки по суті справи є неможлива, бо ідеологічні позиції їх, оскільки вони викриваються в їхніх суто мистецьких трактуваннях, наскрізь просякнутих смаковими сприйманнями /вимоги знання законів *plein air*-у "форма виявляє матеріальне фізичне існування" і т.н./, є протилежними й ворожими мистецько-ідеологічними засадами ХІ. Їхні направлення спочивають у старому пліснявому академізмові, що вже був засуджений за дореволюційної доби. Цим очевидно треба пояснити і розпачливе лементування в приводу "експериментів" Інституту, як і полохливе вбачання во всій роботі ХІ страховидного конструктивізму»²³⁷.

²³⁵ «Лист групи викладачів», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5757, арк.13.

²³⁶ «Лист групи викладачів», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5757, арк.14.

²³⁷ «Лист групи викладачів», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5757, арк.13 зв.

Також згадується про «саботаж» інституту з боку «частки діячів української образотворчої культури»²³⁸ (але за дужками залишається причини цього саботажу). У відповідь на закиди щодо нефаховості професорів, у документі підважується кваліфікація самих авторів листа в галузі образотворчого мистецтва. Такий аргумент виглядає парадоксально, адже майже всі підписанти були практикуючими художниками, скульпторами та архітекторами. Водночас переведення частини студентів архітектурного факультету до КПІ, яке автори листа трактують як «втечу», у Резолюції пояснюється їхньою академічною неуспішністю та «художньо-фаховою непридатністю». Зараз важко оцінити, наскільки закиди щодо переведення студентів були слухними, адже можливі як маніпуляції з боку ректора, так і недостатня поінформованість авторів листа. Хоча вже наприкінці 1927 р. П. Альошин визнавав на загальних зборах професорів та викладачів КХІ: «Я рахую помилкою стале проведення Фортеху на Архітектурному факультеті. Бувають випадки, коли Правління зовсім не рахується в авторитетом пед.персоналу факультету, без всяких мотивів, це, на мою думку, є помилкою»²³⁹.

Загалом, поява листа та подальша реакція на нього висвітлили низку фундаментальних суперечностей. З одного боку це протиставлення української мистецької культури та «нової соціалістичної». Водночас, новаторські методи навчання гостро протиставлялися засадам старої академічної школи. На цьому тлі небезпідставними виглядали й закиди у браку професіоналізму окремих викладачів. Зокрема, критичним для академічної освіти був факт відсутності у тогочасній програмі пластичної анатомії²⁴⁰, – дисципліни, яка залишалася базовою в інших художніх закладах, зокрема у Харківському художньому технікумі²⁴¹.

Згаданий вище «Лист 26» викликав резонанс – 31 березня 1927 р. в газеті «Комуніст» вийшла стаття С. Товкача «Наскок на радянську мистецьку школу»²⁴², а

²³⁸ Суперечка між І. Вроною та Науково-дослідною кафедрою мистецтвознавства була спровокована самим І. Вроною, про це йшлося вище.

²³⁹ «Матеріали обстежень КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 478, арк.118.

²⁴⁰ Є. Піскунов і В. Пітеніна, «Особливості викладання пластичної анатомії в системі сучасної мистецької освіти», *Українська академія мистецтва*, вип. 36 (2024.): 154—60, <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-16>.

²⁴¹ «Річні звіти про роботу музичних та художніх інститутів і технікумів УРСР за 1927/28 р. Списки викладачів цих учбових закладів.», 1929. чер., ф. 166, оп. 8, спр. 139, С. 204, ЦДАВО України.

²⁴² С. Товкач, «Наскок на радянську мистецьку школу», *Комуніст*, 1927. 31 берез.

15 квітня у львівській газеті «Діло» було надруковано огляд «Культурний фронт в УСРР», в якому йшлося і про цю статтю, і про «Лист 26»: «Наскок? - Що за наскок? - Збройний чи бандитський?... І ось з нього ми довідалися, що це наскок не бандитський і не збройний, «наскок», так сказати б, «контрреволюційний» 26 київських українців на Київський Художній Інститут. Як він проявився ? – Дуже просто. Ось 26 видатних київських громадян і вчених українців, з академіками Єфремовим та Новицьким на чолі, вислало до Народнього Комісаріяту Освіти «докладну записку», в якій «сміло й вітверто підносять свій голос проти тих недоцільних експериментів, що відбуваються в осередкові української культури м. Києва, у великому своїм значінням закладі, Київському Художньому Інституті»²⁴³. У статті відтворюється зміст «записки» саме за фейлетоном у газеті «Комуніст» і окремо виділяється цитата з «листа 26»: «Багато професури цілком отверто виявляють своє вороже відношення до української культури»²⁴⁴.

Пізніше, про цю ситуацію в КХІ писав А. Серeda у не опублікованій статті «До історії КДХІ (1922-1930 рр.)»²⁴⁵: «Радянiзацiя художньої освіти в ньому, разом з піднесенням фахового виховання і вдосконалення на рівень сучасності, поставлено було як головні завдання. Ці завдання зустріли немало перешкод і матеріальних (особливо в нестоличному тоді Києві – відсутність відповідного приміщення, обладнання, засобів, коштів), і в неменшій мірі організаційних і ідейно-громадських. Націоналістичне навантаження з яким прийшли обидва Інститути [Інститут пластичних мистецтв та Архітектурний інститут] у складі і ідеології значної частини професури і студентства, давали себе відчувати довгий час в неменшій мірі аніж розкладаючі ворогування угруповань в середині кожного з них. Київська ж культурна громадськість того часу, у якій велику роль відігравала Українська Академія Наук, в керівньому складі якої були Єфремови, Грушевські та інші неприховані буржуазні націоналісти і приховані контр-революціонери, що складали виявлену згодом організацію СБУ, тиснули з усіх сил на молодий ВУЗ,

²⁴³ «Культурний фронт в УСРР», *Діло*, 1927. 15 квіт.

²⁴⁴ *Діло*, «Культурний фронт в УСРР».

²⁴⁵ А. Серeda, «До історії КДХІ (Київського державного художнього інституту) 1922-1930 рр.», 1930. , ф. 70, спр. 360, Інститут рукопису НБУВ.

намагаючись підпорядкувати його своїй ідеології та спрямувати шляхи його розвитку у теж саме русло українського буржуазного націоналізму, по якому вони намагалися вести і Академію Наук. Яскравим документом і свідченням цього тиснення і намагання, помімо не припиняючихся, довгих і тривалих дрібних наскоків і забаламучень в середині Художнього Інститута і зовні (напр., низка ультиматумів таких викладачів і професорів, як В. Кричевський, Д. Щербаківський, Ернст, Макаренко) була відома заява т. зв. «громадських діячів» на ім'я Наркома Освіти з паплюженням Художнього Інституту і його ідейного керівництва: першим підписаним під цією заявою понад кілька десятків був підпис С. Ефремова»²⁴⁶.

Були й інші суперечливі згадки про цей лист. В ньому піднімалося одразу кілька болючих проблем, які дозволяли трактувати його по-різному: проблема справжньої українізації освіти, проблема кадрів, проблема протиставлення нових методів навчання академічній школі, до якої додавалася непорядкованість і суперечливість цієї нової програми.

На тлі історії з листом, конфлікт між керівництвом КХІ та НДКМ продовжувався. У фонді НКО, в ЦДАВО, зберігається такий документ: «Виписка з протоколу засідання правління художнього інституту від 13 травня 1927 року ... Справа Науково-дослідчої катедри мистецтвознавства... Ухвалили: Звернутись до Укрнауки з категоричним протестом проти поведінки катедри, що навіть не відповідає на листи ХІ [Художній інститут] вважаючи таке поводження ненормальним і неможливим»²⁴⁷.

24 травня І. Врона направив лист до УкрГоловНауки: «Не зважаючи на кількоразове надіслане прохання / 5.11.27 за ч. 731, 24.11. за ч. 1069, 19.1У за ч.2355 Н.- Д. Катедрі Мистецтвознавства, щоб вона поставила на Правлінні КХІ доповідь про її стан та аналогічної пропозиції од Уповноваженого Укрнауки – Н.- Д. Катедра мистецтвознавства досі не тільки що не поставила згаданої доповіді, хоч доповідь ця була призначена Правлінням перший раз на протязі місяця лютого, а другий на 22-е квітня, але Н.- Д. Катедра Мистецтвознавства не відповіла ні разу на листа

²⁴⁶ Серета, «До історії КДХІ», ІР, ф. 70, спр. 360, 2—3.

²⁴⁷ «Доповідь ініціативної групи КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, спр. 5766, арк. 16.

К.Х.І. Вважаючи таке поведження кафедри крайнє ненормальним і неможливим, Правління Інституту просить вжити заходів, щоб Катедра, поскільки вона прикріплена до КХІ, працювала в контактї і звязку з останнім і з'ясувала нарешті своє становище у відношенні до інституту. Відорваність кафедри від інституту і свідома ігнорация цього останнього катедрою не може ні в якому разі сприяти нормальній праці її, як і інституту»²⁴⁸.

На 1927-1928 операційний рік, у списку «штатного складу Науково-дослідчих кафедр при Художньому інституті м. Київ» вказана кафедра мистецтвознавства у складі керівника кафедри О. Новицького та в.о. дійсного члена М. Касперовича, які отримували зарплату, на відміну від наукових співробітників, які зарплату отримували в інших установах. Ймовірно, що М. Касперович замінив Д. Щербаківського на посаді дійсного члена після його смерті²⁴⁹.

У Короткому звідомленні НДКМ за 1926-1927 рр. йшлося що «Робота Ктедри мистецтвознавства й цього року йшла не в звичайних умовах. У зв'язку з проектом заснування незабаром Науково-Дослідчого Інституту Історії Матеріальної Культури, УкрНаука відклала навіть затвердження як персонального складу кафедри, так і операційного її плану. Мало того, з осені кафедра начала працю відповідно до наміченого й поданого на затвердження розподілу на ШІСТЬ таких секцій:

- 1/ теорії та соціології мистецтва /під керівництвом проф. Б.В. Якубського/,
- 2/ передісторичного мистецтва – /П. П. КУРІННОГО/,
- 3/ всесвітнього мистецтва – /Проф. Д. П. ГОРДІЄВА у Харкові/,
- 4/ українського мистецтва – /Акад. О. П. НОВИЦЬКОГО у Києві та та проф.С. А. ТАРАНУШЕНКА у Харкові/,
- 5/ музики – /проф. К. В. КВІТКИ/ та
- 6/ театральної /ще не остаточно зорганізованої/ і проводила цю працю до 4-го грудня, коли Президія УкрНауки ухвалила зовсім иншу організацію й кафедрі довелося знову переорганізуватися»²⁵⁰.

²⁴⁸ «Доповідь ініціативної групи КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, спр. 5766, арк. 15.

²⁴⁹ «Матеріали обстежень КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 478, 231.

²⁵⁰ «Повідомлення та доповіді НДК мистецтвознавства» ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5954, арк. 6.

Відповідно, відділи передісторичного мистецтва, музичний і театральний зробили підвідділами українського мистецтва. Також О. Новицький включив у плани діяльності НДКМ щойно організовану Харківську секцію, повна назва якою була – Секція мистецтва в Харкові Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства у Києві.

Організація секції почалася 5 січня 1926 р., коли на засіданні Укрнауки НКО за поданням академіка Багалія розглянули питання відкриття окремої секції мистецтва при Кафедрі західно-європейської культури. Питання не було вирішено позитивно, натомість постановили затвердити Д. Гордєєва дійсним членом кафедри історії української культури по секції мистецтва. 10 липня 1926 р. Укрнаука ухвалила рішення про створення секції мистецтвознавства вже при Кафедрі західно-європейської культури та затвердила професора Д. Гордєєва дійсним членом та керівником секції. А 14 жовтня до завідувача Укрнаукою М. Яворського звернулися Д. Гордєєв та С. Таранушенко з доповідною запискою, де було детально розписано план створення Харківської кафедри мистецтвознавства²⁵¹. 18 жовтня того ж року Укрнаука принципово узгодила створення у Харкові Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства з двох секцій згаданих вище кафедр української історії та західно-європейської культури²⁵².

Згодом, була організована секція НДКМ у Харкові, яка мала з київською кафедрою суто формальний зв'язок. О. Новицький зміг переконати київського уповноваженого Укрнауки Л.М. Левицького призначити Д.П. Гордєєва керувати секцією²⁵³.

На початку діяльності до 1 квітня 1927 р. зарплатню отримували Д. Гордєєв (дійсний член) та Є. Берченко (науковий співробітник), а також аспірантка М. Щепотьєва. Член кафедри С. Таранущенко, наукові працівники Т. Івановська, М. Лейтер та О. Нікольська, згадані в звіті, відповідно, зарплатню за роботу на

²⁵¹ «Повідомлення та доповіді НДК мистецтвознавства», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5954, 2—3.

²⁵² Д. Гордєєв, «Матеріали про створення та діяльність Харківської кафедри мистецтвознавства: протоколи /витяги/ “Укрнауки”, докладні записки про положення кафедри, протоколи засідань, видавничі справи, організаційні питання та комплектування штату, фінансові справи та ін.», б. д., ф. 208, оп. 1, спр. 298, С. 16—18, ЦДАМЛМ.

²⁵³ Бонь, «Дмитро Гордєєв та діяльність харківських мистецтвознавців у 1920–1930-х роках», 71.

кафедрі не отримували, а мали також додатково працювати в інших установах²⁵⁴. Пізніше у штатному розкладі був вказаний такий склад секції з зарплатами: керівник Секції Д. Гордієв (120 крб.), дійсний член С. Таранушенко (78 крб.), наукові співробітники К. Берладіна (105 Крб.) та Є. Берченко (62 крб.)²⁵⁵

У 1929 р. Д. Гордєєв писав у звіті: «Секція складається з трьох п/ секцій: а) п/секція українського мистецтва; б) а/ секція Візантійсько-кавказького мистецтва; р) п/ секція мистецтва ісламу.

На чолі секції стоїть проф. Д. П. Гордєєв, він же керує й п/секцією бізантійсько-Кавказького мистецтва, п/секцією українського мистецтва керує проф. С. А. Таранушенко, п/секцією мистецтва іслама – проф. В. М. Зуммер, обов'язки секретаря секції несе науков. співробітник К. А. Берладіна. Наукові співробітники секції: К. А. Берладіна, Є. В. Берченко, Т. О. Івановська, М. Ю. Лейтер, О. О. Нікольська; аспіранти – О. Ф. Степанова, М. І. Вязьмітіна.

Частина членів секції провадить педагогічну роботу в ВУЗах (проф. Таранушенко, проф. Зуммер), частина вчителює у школах та технікумах (Берченко, Лейтер), частина веде контактну роботу в наукових установах: проф. Гордєєв – Харк. Істор. Арх. І-т, проф. Зуммер – Харк. Держ. Худ. Істор. Музей, проф. Таранушенко – Харк. Музей Українськ. Мистецтва, проф. Зуммер, Берладіна, Івановська, Нікольська, Степанова – Держ. Худ. Істор. Музей у Харкові).

Секція працює при Київській кафедрі мистецтвознавства»²⁵⁶.

Харківська секція за 1926-1928 рр. звітувала про такі здобутки у дослідженні українського мистецтва: обмірювання 24 пам'яток архітектури, з виготовленням близько 440 фотографій; близько 200 фотографій і стільки ж описів розписів українських хат; 400 описів і 70 фотографій українського різьблення по дереву; 74 фотографії та більше 100 описів «українського образотворчого гаптування»²⁵⁷. Важливим здобутком секції було видання «Мистецтвознавство. Збірник 1» (1928-

²⁵⁴ Гордєєв, «Матеріали про створення та діяльність», ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 62.

²⁵⁵ Гордєєв, «Матеріали про створення та діяльність», ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 83.

²⁵⁶ Гордєєв, «Матеріали про створення та діяльність», ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 117.

²⁵⁷ Гордєєв, «Матеріали про створення та діяльність», ЦДАМЛІМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 149.

1929 рр.), яке, втім, у час «великого перелому» було сприйняте з відвертим несхваленням²⁵⁸.

Безумовно, на початок 1920-х рр. у Харкові вже сформувалася власна університетська мистецтвознавча школа. Внаслідок освітньої реформи та реорганізації університету її діяльність зосередилася навколо кафедр західноєвропейської культури²⁵⁹, Кафедрою історії української культури та Харківським музеєм українського мистецтва (ХМУМ). Попри статус Харкова як столиці УСРР, ключові мистецтвознавчі інституції на той час залишалися зосередженими у Києві. За таких умов заснування харківської секції НДКМ стало логічним кроком на шляху до розширення мережі наукових установ.

На тлі розбудови Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, як і раніше, гостро поставало питання фахової підготовки молодих спеціалістів. Після припинення діяльності гуртка «Studio» цю освітню естафету перейняв Київський художній інститут.

Попри те, що серед засновників Української академії мистецтв були мистецтвознавці Д. Антонович та Г. Павлуцький, а пізніше, після її реорганізації в Інститут пластичних мистецтв, а згодом у Київський художній інститут, до цього навчального закладу було приєднано Науково-дослідну кафедру мистецтвознавства, тривалий час навчання мистецтвознавців у КХІ не було.

В описаній вище публічній полеміці з ректором КХІ І. Вроною Д. Щербаківський та Ф. Ернст констатували кризовий стан українського мистецтвознавства: «Наші скарбниці мистецьких річей – ті десятки галерей і музеїв України, що зберігають в собі безцінні скарби старого мистецтва й культури, повинні організувати правильно наукове збирання й дослідження цих пам'яток. Ці музеї й галереї, що так збагатились в часи революції мають занадто мало кваліфікованих робітників й що особливо сумно не мають кваліфікованої молоді,

²⁵⁸ Побожій, «“Жупани”. Справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями», 18; Бонь, «Дмитро Гордєєв та діяльність харківських мистецтвознавців у 1920–1930-х роках», 72.

²⁵⁹ В деяких документах використовується назва «Кафедра європейської культури».

не мають теї “зміни”, що має стати на місце й без того нечисленного старшого покоління»²⁶⁰.

Шляхи вирішення цих питань науковці виклали у трьох пунктах:

1. «Для виховування широких кадрів музейних робітників і екскурсиводів потрібно негайно утворити спеціальний інститут з широким програмом щоби він міг розпочати роботу з цеї осени. Він мусить бути так сконструйований, щоб в ньому були забезпечені не лише різні дисципліни історії й теорії мистецтва, але знайомство з художньою технікою в різних метеріялах, особливо увага мусить бути звернена на притягування до інституту осіб з спеціальною художньою освітою»²⁶¹.

2. Розгорнути НДКМ в Інститут мистецтвознавства, де б поєднувалися дослідження і історії, і теорії різних галузей мистецтва.

3. «Нарешті, для правильної постановки студій формально-технічного технологічного характеру треба підвести матеріальну базу під існуючі в Київському Художньому Інституті дослідчі майстерні, щоб вони мали можливість надати своїй праці і відповідний масштаб й широту, звязавшись з художніми технікумами

На нашу думку, іменно цими трьома шляхами треба йти до розрішення організації художніх наук на Україні»²⁶² – завершують статтю автори.

Через рік з’явилося повідомлення, яке дозволяє припустити, що між І. Вроною та мистецтвознавцями таки було знайдене певне порозуміння. У єдиному випуску «Мистецько-технічного ВИШу» було надруковано наступне: «Закінчуючи 1927–28 академ. рік, Педфак, порядком підготовки до наступного 28–29 року, віддав багато уваги й часу справі перегляду своєї організаційної структури. Уживано було, крім наявного Соціал-профосівського відділу, запровадити відділи: Політосвітньо-клубний (новий) і Музейний замість наявного художньо-музейно-екскурсійного підвідділу і підвідділами мистецтвотеоретичним, археологічним, етнографічним, екскурсійним та історичним. Питання про реорганізацію художнього музейно-екскурсійного підвідділу в музейний відділ, що постачав би організаторів музейної справи для музеїв матеріальної культури, перед тим докладно й всебічно було

²⁶⁰ Щербаківський і Ернст, «Ще про організацію “художніх наук”».

²⁶¹ Щербаківський і Ернст, «Ще про організацію “художніх наук”».

²⁶² Щербаківський і Ернст, «Ще про організацію “художніх наук”».

обмірковано на кількоразових засіданнях поширеного пленуму Предмет. Комісії, за участю представників Політосвіти, Катедри Мистецтвознавства й поодиноких Київських музеїв»²⁶³.

Хоча в іншій статті того ж видання – «Назрілі питання ізо-мистецької освіти» – І. Врона не втримується від чергової критики в бік НДКМ: «Цілком зрозуміло, що вища Школа без науки неможлива, як неможлива без науки мистецька політика й мистецька практика: в цьому відчують потребу окремі галузі мистецтва, цього вимагає проблема мистецької культури в цілому. Маємо аж надто мало: напівмертву катедру мистецтвознавства в Києві, що номінально лічиться при К.Х.І., але лише номінально; маємо невеличку ще роботу комісії соціології мистецтва й літератури при Марксо-Ленінськ. катедрі в Києві; маємо кабінет укр. мистецтва в Харкові та деяку роботу при Інституті Марксизму там же.»²⁶⁴.

Водночас, попри складні обставини, науковцям вдалося донести свою позицію до ректора КХІ; у результаті було досягнуто компромісу, а необхідні зміни внесено до структури та навчальних планів Художнього інституту. З 1928 до 1934 р. Музейний відділ КХІ фактично надавав вищу освіту мистецтвознавцям. Ймовірно, основним чинником був значний запит на музейних працівників, що спонукало ректора йти на компроміси.

Основними викладачами Музейного відділу Педагогічного факультету були О. Богомазов, А. Онищук і С. Гіляров²⁶⁵. Саме Богомазов був керівником відділу, але предметну комісію очолював С. Гіляров. До комісії входили «Проф.: Онищук О. І., Богомазів О. К., Макаренко М. О., Дахнович О.[А.] С., Волянський І. Т., Базилевич В. Т., Полонська Н. Д.»²⁶⁶. За іншим документом музейну предметну комісію очолював позаштатний викладач А. Дахнович²⁶⁷. Предметна комісія – це

²⁶³ *Мистецько-технічний ВІШ*, 1:68.

²⁶⁴ *Мистецько-технічний ВІШ*, 1:41.

²⁶⁵ «Матеріали обстежень КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 478, 34.

²⁶⁶ *Мистецько-технічний ВІШ*, 1:21.

²⁶⁷ «Протоколи засідань управи Київського художнього інституту за 1929 р. з питань затвердження характеристик професорів та викладачів інституту; листування з інститутом про затвердження, переміщення на посадах та встановлення зарплати викладачам художнього інституту», 1926. 10 жовт., ф. 166, оп. 6, спр. 5764, С. 175, ЦДАВО України.

колегіальний орган управління навчально-методичною роботою. Після реформи 1930 р. предметні комісії було перетворено на кафедри з відповідних дисциплін²⁶⁸.

Хоча керування Музейним відділом трактується як певне полегшення навантаження для хворого на туберкульоз О. Богомазова, для нього це була можливість втілити свої теоретичні розробки в практику для мистецтвознавців. Це був надзвичайний досвід: якщо раніше він навчав художників створювати мистецтво, то тепер було завдання через художню практику навчити мистецтвознавців розуміти мистецтво.

Дослідниця творчості і теоретичного спадку О. Богомазова О. Кашуба-Вольвач так писала про його педагогічну концепцію: «Вже с самого початку педагогічної діяльності у Інституті пластичних мистецтв у програмах О. Богомазова чітко означено спрямованість на аналітичний розклад форми та синтетичний підхід до живопису. Художник вже з першого курсу пропонує студентам, крім засвоєння теорії живопису і роботи з натурою, вивчення формальних дисциплін. Особливу увагу О. Богомазов приділяв картинній площині, взаємодії лінії, ритму і руху»²⁶⁹. У статті «Педагогічні програми Олександра Богомазова 1922–1928 років» О. Кашуба-Вольвач публікує і аналізує навчальні програми художника у КХІ різних років, від того часу, коли він мав власну навчальну майстерню на живописному факультеті і до останнього періоду викладання на Музейному відділі. «Навчальні програми 1927–1930 рр. виявляють напрямок від психофізичної фази сприйняття мистецького об'єкту до аналітичного етапу у вивченні цього ж об'єкту»²⁷⁰ – пише про цей час дослідниця. Оpubліковані у її статті Програми для Музейного відділу відрізняються від попередніх програм. Художник не просто переніс свою програму з одного факультету на інший, але й розробив нову концепцію для навчання саме «музейних робітників», а фактично – майбутніх мистецтвознавців.

Ще у 1914 р. О. Богомазов завершив написання теоретичного дослідження «Живопис та елементи»²⁷¹, який, на жаль, був надрукований лише у 1996 р. Це

²⁶⁸ Л. Корж-Усенко, *Історія розвитку вищої освіти в Україні: навчально-методичний посібник для аспірантів спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки* (СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021), 153–54.

²⁶⁹ Кашуба-Вольвач, «Педагогічні програми Олександра Богомазова 1922-1928 років», 152.

²⁷⁰ Кашуба-Вольвач, «Педагогічні програми Олександра Богомазова 1922-1928 років», 153.

²⁷¹ Богомазов, *Живопис та елементи*.

дослідження було результатом глибоких роздумів художника про сутність мистецтва. Положення, викладені в цій роботі, а також в подальших, ще не опублікованих дослідженнях, стали фундаментом для створення науково обґрунтованої системи «художньої грамоти», де мистецтво розглядалося не як ремесло, а як аналітична дисципліна і для подальших теоретичних пошуків.

У каталозі до виставки «Олександр Богомазов: творча лабораторія [науковий каталог]» О. Кашуба-Вольвач публікує «Зошит із мистецько-практичних досліджень взаємодії форми та кольору» (назва умовна). Це «свого роду конспект із кодами художніх образів, який дає нам розуміння надзвичайно важливого механізму того, як народжувалися пластичні форми на полотнах Богомазова. Зошит є унікальним документальним свідченням того, як художник практичними вправами перевіряв свої спостереження і занотовував враження від них, як вибудовувався шлях від думок митця до їх втілення в художні образи на картинах»²⁷².

Ці публікації свідчать про постійні теоретичні пошуки художника, і про те, що його освітні програми базувалися на власних теоретичних дослідженнях і розробках.

В особистому фондї О. Богомазова в ЦДАМЛМ України зберігається справа «[Методологічні засади, послідовність і практика викладання малярства в майстерні проф. Богомазова на музейному відділі педагогічного факультету Київського художнього інституту]. Тезисні розробки. Пояснююча записка»²⁷³. У чернетках до «Пояснюючої записки» Богомазов писав: «Музейний відділ Пед-факу існує в нашому Вузі з 1926 р. [спочатку це був музейно-екскурсійний відділ] Потреба дати культурного музейного робітника, вихованого в напрямку образотворчого мистецтва, який міг би цілком ґрунтовно в своїй роботі спиратися на об'єктивні наукові дані, який залишив-би позаду особистий смак при установці певної історичної перспективи художньої речі і який був-би крім того й організатором музейної справи – є основна мета нашого молодого музейного від[ділу].

²⁷² О. Кашуба-Вольвач, ред., *Олександр Богомазов: творча лабораторія [науковий каталог]* (Київ, б. д.), 126.

²⁷³ Богомазов, «Методологічні засади», ЦДАМЛМ, Ф. 360, оп. 1, спр. 178.

От-же виховання культурного музейного робітника й організатора в галузі малярства повинно базуватися на слідуючих головних підставах:

1. На переконанні, що кожна художня річ є висновок більш-менш усвідомленої собі організації елементів малярства, проведених в певній матеріальній структурі;
2. Що усвідомлення зв'язку і глибини взаємовідношень малярських елементів, напрямок цих взаємовідношень та їх художня реалізація в тому або іншому сюжеті базується на матеріальній та психологічній культурі головного соціального класу.
3. На утворенні свідомості у студента-музеєзнавця науково-обґрунтованих об'єктивних пізнань, які дають можливість, залишаючи особистий смак, точно визначити еволюційну та історичну перспективу художньої речі;
4. На вивченні технічних умов консервування та реставрації художніх річей»²⁷⁴

О. Богомазов відповідально і усвідомлено ставився до задач, які перед ним стояли. Зміни в програмах були не тільки проявом поступу у його теоретичних підходах, а й наслідком зміни завдань, які стояли перед художником. Вирішення цих завдань він бачив не тільки через малярські вправи, а й комплексно: «а) Практична проробка еволюційних форм мистецтва (напрямки) в майстерні інституту на певних постановках; б) на вивченні художніх річей відповідних майстрів (шляхом екскурсій); в) на теоретичному обґрунтуванні (аналізі) логічного розвитку форм художньої речі, наступності (преемственности) цих форм для послідууючої стадії і внутрішніх протиборств (Теорія мистецтва); г) Вивчення техніки провадження музейної праці та засобів реставрації»²⁷⁵.

Про значення практичної роботи у художній майстерні для майбутніх музейних робітників, О. Богомазов писав у «Пояснюючій записці»: «Практичні художні дисципліни на Музейному відділі допомагають зі свого боку вихованню музейного робітника в тім, що, по-перше, загострюють його почуття щодо

²⁷⁴ Богомазов, «Методологічні засади», ЦДАМЛМ, Ф. 360, оп. 1, спр. 178, 1—2.

²⁷⁵ Богомазов, «Методологічні засади», ЦДАМЛМ, Ф. 360, оп. 1, спр. 178, 2.

почування особливостей будови художнього твору, по-друге, ознайомлюють його з розвитком діяльності окремих формальних елементів будови, по-третє, ознайомлюють з головними типами організаційної будови художнього твору й в такий спосіб дають змогу об'єктивно висвітлити ідеологічну цінність і формальні досягнення художнього твору. Крім того, дають технічну зброю для ведення повсякденної праці в Музеї»²⁷⁶.

Практичну роботу для своїх студентів О. Богомазов, як і інші художники-авангардисти того періоду, будував на дослідженні еволюції художніх форм, де «натуралізм і береться за вихідний момент. Його важливість у тому, що він є найбільш об'єктивний за інших і що в ньому твір, при всій напруженості спостереження, скупчує в собі всі формальні елементи в цілому, а психіка художника спокійна і цілком задоволена осознанням своєї майстерности»²⁷⁷. А саму послідовність вибудовував так: «1) Натуралізм 2) Імпресіонізм. 3) Неоімпресіонізм. 4) Кубізм. 5) Футуризм. 6) Супрематизм, 7) Примітивізм, та 8) Реалізм, як можливий зараз синтез здобутих познань. Ці етапи розвитку висвітлюються й контролюються, по можливості, відповідними зразками творів майстрів, репродукціями, критичними статтями»²⁷⁸.

На жаль, реальні можливості не завжди дозволяли втілити в життя всі плани. У «Щоденнику занять» О. Богомазов скаржиться на слабку підготовленість студентів з фаху, холод, на те, що тривалий час було відсутнє постійне приміщення і це заважало виконувати завдання через постійну зміну положень та освітлення постановок, але відзначає серйозне і зацікавлене ставлення студентів²⁷⁹.

Роботи студентів Музейного відділу були представлені на Виставці мистецтва народів СРСР: «Кількома роботами характерними по вивченню різних течій новітнього мистецтва у зв'язку з установкою на музейного робітника, виставився факультет Педагогічний (Музейний відділ)»²⁸⁰.

²⁷⁶ Богомазов, «Методологічні засади», ЦДАМЛМ, Ф. 360, оп. 1, спр. 178, 13.

²⁷⁷ Від академізму до передвижників.

²⁷⁸ Богомазов, «Методологічні засади», ЦДАМЛМ, Ф. 360, оп. 1, спр. 178, 14.

²⁷⁹ О. Богомазов, «Документи про роботу в Київському художньому інституті (накази, витяги з протоколів, повідомлення, плани, звіти, щоденник викладання і т. п.)», 1922. 14 верес., Ф. 360 оп. 1 спр. 225 53 арк., С. 10-18 зв., ЦДАМЛМ.

²⁸⁰ В. Касіян і Є. Холостенко, «По ювілейних виставках Москви», *Молодняк*, вип. 1 (1928.): 140.

Студенти також проходили практику. Зокрема кілька студентів з Музейного відділу у колишньому музеї Ханенко (музей ВУАН) робили «реставрацію та систематизацію поливної Самаркандської кераміки XIII – XVII ст. В результаті музей має добре впорядковану колекцію»²⁸¹, написано в чернетці, ймовірно почерком О. Богомазова, яка зберігається в справі «Матеріали обстежень Київського художнього інституту»²⁸² у фонді НКО ЦДАВО України.

Втім, крім освіти для майбутніх мистецтвознавців, викладання історії мистецтва, українського зокрема, у художніх інститутах і технікумах для майбутніх митців, мало важливе значення, але ще недостатньо досліджене.

У 1927–1928 навчальному році у Харківському художньому технікумі історію образотворчого мистецтва та еволюцію архітектурних форм викладав Б. Перетяткович²⁸³. А історію українського мистецтва викладав С. Таранушенко²⁸⁴. У 1930 р. штатну посаду професора зайняв Д. Гордєєв, отримавши вже затверджені раніше курси «Всесвітню історію мистецтва» від В. Зуммера та «Історію українського мистецтва» від С. Таранушенка. У подальшому Д. Гордєєв ці програми переробляв та писав нові²⁸⁵.

У Миргородському художньо-керамічному технікумі історію та теорію мистецтва читав О. Сластіон²⁸⁶.

В Одеському художньому інституті 1927-1928 н.р. викладалися такі мистецтвознавчі предмети: «Еволюція форм» – Б. Варнеке²⁸⁷, «Історія мистецтва» – М. Соколов²⁸⁸, «Теорію мистецтва» – М. Мандес²⁸⁹. У розкладі малярського та

²⁸¹ «Матеріали обстежень КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 478, 33 зв.

²⁸² «Матеріали обстежень КХІ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 478, 33–34.

²⁸³ Богдан Граціанович Перетяткович (1880–1942) – архітектор, народився і навчався у Санкт-Петербурзі, працював у Курську, Орлі та Харкові, викладав у Харківському технологічному інституті й художньому технікумі.

²⁸⁴ «Річні звіти художніх інститутів ЦДАВО України, ф. 166, оп. 8, спр. 139», 203–5.

²⁸⁵ С. Іваненко, *Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ століття*, 2018. , 68, <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2435>.

²⁸⁶ «Річні звіти художніх інститутів ЦДАВО України, ф. 166, оп. 8, спр. 139», 223.

²⁸⁷ Варнеке Борис Васильович (1874-1944) філолог, мистецтвознавець, фахівець з історії давньоримської літератури і театру, українського та російського театру і драматургії 17 – початку 20 століття, професор.

²⁸⁸ Соколов Микола Опанасович (1886-1953) історик та історик мистецтва, викладав у багатьох одеських ВНЗ. У 1944 році його репресували за звинуваченнями у співпраці з окупаційною владою.

²⁸⁹ Мандес Михайло Ілліч (1866-1934) одеський історик античності, літературознавець, мовознавець. Конспект його лекцій «Теория искусства» було видано у 1928 р.

скульптурному факультетах також передбачалися музеєзнавство та реставрація, але не було викладачів²⁹⁰.

У Київському художньому інституті на творчих факультетах було суттєво зменшено викладання теоретичних дисциплін, порівняно з ПІМ (1922–23 рр.). З першого курсу викладалися історія класової боротьби та політекономія, а на другому і третьому – історичний матеріалізм. Історію мистецтва викладав С. Гіляров на другому, третьому і четвертому. На другому курсі Є. Перлін викладав теорію мистецтва, і лише на третьому – М. Макаренко викладав історію українського мистецтва²⁹¹.

Викладання вказаних предметів велося, залежно від викладача, українською та російською мовами. З усіх перелічених викладачів, історію українського мистецтва викладали С. Таранушенко, О. Сластіон, та М. Макаренко. Більшість решти викладачів залишалися в російському інформаційному полі. Така ситуація свідчила про недостатню кількість фахівців. Окремою проблемою була відсутність офіційних підручників.

Проблему фахівців мали вирішити мистецтвознавчі аспірантури. До 1934 р. в УСРР діяли різні законодавчі акти, які регламентували роботу аспірантур. О. Юркова докладно розібрала процедури захистів того часу, зокрема, відмітила різницю між захистом докторського ступеню і промоційними захистами. Метою останніх було переведення аспірантів у статус наукових співробітників, а не отримання наукового ступеню²⁹². Мистецтвознавці проводили саме промоційні захисти після завершення навчання.

Аспірантури, в яких навчалися мистецтвознавці діяли при різних установах. Крім Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства, яка, як і інші НДК, мала бути і науковою і освітньою установою, аспірантури діяли ще в музеях. Пізніше, коли київську НДКМ закрили, а харківська філія НДКМ увійшла до складу Інституту історії матеріальної культури, навчання аспірантів продовжилося там.

²⁹⁰ «Річні звіти художніх інститутів», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 8, спр. 139, 119-119 зв.

²⁹¹ «Річні звіти художніх інститутів», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 8, спр. 139, 138 зв. — 144.

²⁹² Юркова, «Наукова атестація істориків в Україні: нормативна база та особливості захисту дисертацій (друга половина 1920-х – 1941 рр.)».

Про аспірантуру у Всеукраїнському історичному музеї ім. Шевченка у промові Є. Холостенка, опублікованій у збірнику «На образотворчому фронті», є цікава згадка:

«У музеї імени Шевченка, де також була аспірантура, орудували Ернст і компанія.

Коли я прийшов до О. Новицького, Новицький перечитував мою статтю в «На літературному посту» «Про ідеалістів з української академії і мистецької критики», де мовилася мова й про його так звані «праці», про махровий націоналізм і антинауковий мотлох. Певна річ, мої спроби далі вчитися скінчилися через це надзвичайно сумно. Зроблений мені «іспит» у кафедрі мистецтвознавства ВУАН під головуванням Новицького (в якому взяли участь Ернст, Гіляров, Козловська, Заклинський і ін.), звичайно, обернувся на своєрідну демонстрацію й на цілком виключне глузування. Справа скінчилася для мене, зрозуміло, надзвичайно сумно, і мені було заявлено тоді в цій кафедрі, що з вашим марксизмом робити тут нічого»²⁹³.

Цей фрагмент, на який звертав увагу свого часу С. Білокінь²⁹⁴, яскраво ілюструє протистояння між істориками мистецтва, які займалися наукою та молодим поколінням пропагандистів, які займалися художньою критикою та цькуванням професіоналів і називали себе «мистецтвознавцями» також.

У фонді НКО ЦДАВО України зберігаються заяви «Дійсного члена Наук[ово-]дослід[ної] Катедри мистецтвознавства Зав[ідуючого] Художнього відділу все-укр[аїнського] Істор[оричного] Музею ім. Шевченка Ф. Л. Ернста»²⁹⁵ та «Заст[упника] Директора Музею Мистецтва УАН члена Секції С. О. Гілярова»²⁹⁶, в яких науковці скаржаться на відсутність оплати їх роботи з аспірантами у Всеукраїнському історичному музеї ім. Шевченка та Музеї мистецтва ВУАН, відповідно. Так С. Гіляров пише, що вже третій рік не отримує плати за підготовку та керівництво аспірантами Музею мистецтв. Завідувач Укрнаукою тов. Озерський на попереднє звернення відповів, що НКО не примушує його вести цю роботу.

²⁹³ Є. Холостенко і М. Шапошніков, ред., *До перебудови образотворчого фронту* (Мистецтво, 1934), 81.

²⁹⁴ Білокінь, «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)», 55–56.

²⁹⁵ «Матеріали кафедри українського мистецтва», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5932, 43.

²⁹⁶ «Матеріали кафедри українського мистецтва», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5932, 41–42.

С. Гіляров зауважує, що якщо, як в інших музеях, «відрядити» аспірантів до НДКМ, то це порушить цілісність спланованого ним навчання. З заяви Ф. Ернста стає зрозуміло, що семінари НДКМ відбуваються у приміщенні Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка. Про особливості діяльності аспірантури Ф. Ернст пише: «Оскільки всі київські музеї, що мають аспірантуру, відкомандировують своїх аспірантів для загальної підготовки до науково-дослідчої катедри мистецтвознавства, а крім того семінари одвідуються й кандидатами в аспіранти, семінар яким я керую, постійно одвідують коло 20 молодих наукових та музейних робітників, що бажають себе присвятити науково-дослідчій та музейній праці»²⁹⁷.

У своїх заявах науковці також описують навчальний процес. У С. Гілярова навчання проходило у формі систематичних щотижневих колоквіумів. Колоквіуми проводилися у вечірні години, зазвичай з 19:00 до 22:00. С. Гіляров самостійно складав робочий план та програму навчання, за якими готував матеріали для бесід та добирав спеціальну літературу. Свою роботу він прирівнював до навантаження на науково-дослідчих кафедрах, хоча фактично виконував понад основні обов'язки заступника директора та наукового секретаря. Аспіранти мали вчитися до завершення стажу та отримати повну наукову кваліфікацію при установі²⁹⁸.

Ф. Ернст окрім керівництва аспірантами в Музеї ім. Шевченка, вів великий семінар безпосередньо при Кафедрі мистецтвознавства, який постійно відвідували близько 20 осіб (аспіранти різних музеїв, кандидати та молоді співробітники музеїв). Щотижневі збори тривали близько 3 годин, плюс ще 3–4 години на тиждень викладач витрачав на консультації щодо літератури, вибір фотографій та поради з оформлення доповідей. Ф. Ернст активно впроваджував виїзні заняття – протягом весняного, літнього та осіннього сезонів він проводив екскурсії до пам'яток Києва, околиць та периферії (наприклад, поїздка до Полтави у 1928 р.). Ернст особисто рецензував роботи аспірантів, які претендували на перехід до ступеня наукового співробітника, та розробляв для них індивідуальні навчальні плани²⁹⁹.

²⁹⁷ «Матеріали кафедри українського мистецтва», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5932, 43.

²⁹⁸ «Матеріали кафедри українського мистецтва», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5932, 41—42.

²⁹⁹ «Матеріали кафедри українського мистецтва», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5932, 43.

1928 р. на VII з'їзді ВЛКСМ Й. Сталін оголосив, що нова генерація молодих пролетарських вчених має замінити старі кадри. Для цього до аспірантури мали набирати пролетарів та ідейних більшовиків. Для мистецтвознавства це мало б призвести до втрати традиції і вже наявних на той час мистецтвознавчих шкіл.

Але вже в середині 1920-х рр. спостерігався розрив між «старою школою» та новими «режимними мистецтвознавцями». Конфлікт між І. Вроною та НДКМ яскраво підсвітив цей розрив. Іншим його проявом було створення Групи академічної розробки мистецтва (ГАРМ).

4 березня 1926 р. до Головнауки НКО надійшла доповідна записка підписана переважно державними функціонерами. Серед перших підписантів були М. Кручинін (заступник завідувача відділу мистецтв Управління народної освіти, музичний і театральний критик), П. Горбенко (старший інспектор художньої освіти НКО, художній критик), А. Івановський (заступник голови центрального методкому Управління політичної освіти) та К. Предіт (заступник начальника УкрГоловЛіту). Далі документ містив підписи інших державних службовців³⁰⁰. У записці сучасний стан мистецтвознавства в Україні схарактеризовано так: «В галузі мистецтва до цього часу не налагоджено будь-яку систематичну науково-дослідчу роботу. В той же час мистецьке життя, що характеризується перманентною кризою, ідеологічним блуканням окремих організацій і осіб, вимагає встановлення певних принципів, певних шляхів у практичній творчій роботі»³⁰¹. Далі повідомляється про утворення ГАРМ (Групи академічної розробки мистецтва) з проханням допомогти організувати «науково-дослідчу мистецьку роботу при Харківському Марксистському Інституті, при Філософсько-соціологічній кафедрі».

Варто відзначити, що згаданий документ містить той самий запит, який був вже окреслений І. Вроною у статті «Пора організувати “художні науки”», про «встановлення певних принципів, певних шляхів у практичній творчій роботі»³⁰².

³⁰⁰ Досить дивна компанія людей, які прагнуть досліджувати мистецтво – критики, пропагандист, цензор та співробітники НКО.

³⁰¹ «Листування з Українським інститутом марксизму про організацію при інституті науково-дослідних кафедр мистецтва, по національному питанню під керівництвом Скрипника, про організацію екскурсій аспірантів, оплату професорів, командировки. Списки наукових робітників" та аспірантів Українського інституту марксизму на 1927р.», 1926. 24 чер., ф. 166, оп. 6, спр. 5947, С. 5, ЦДАВО України, Київ.

³⁰² Врона, «Пора організувати "художні науки"».

Проте, керівництво Харківського марксистського інституту не поставилося до пропозиції ГАРМ не виявило зацікавленості у співпраці і у відповіді обмежилось формальним зауваженням, що в наступному навчальному році можна відкрити секцію мистецтва при кафедрі соціології³⁰³.

Розуміння процесів, які відбувалися в мистецтвознавстві, та незнання реального стану науково-дослідницької роботи в Україні, відображено в тезах доповіді Головного мистецтва НКО УСРР, який ймовірно складав П. Горбенко, як старший інспектор художньої освіти НКО: «Науково-дослідницька робота у всіх галузях мистецтва ще й досі недостатньо розвинена. Основним завданням науково-дослідної роботи є питання соціологічного обґрунтування історії мистецтв та форм художніх творів. Розгортання науково-дослідної роботи має піти шляхом організації Української академії мистецтв та науково-дослідних кафедр»³⁰⁴.

Складається враження, що П. Горбенко, який тільки прийняв справи у О. Білоскурського³⁰⁵ влітку 1925 р., пристав на позицію І. Врони, з яким разом був серед засновників Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ)³⁰⁶, поділяючи його упереджене ставлення до НДКМ та кафедри українського мистецтва ВУАН. За версією С. Єфремова сам П. Горбенко був «креатурою» І. Врони. Але ще у 1924 р. О. Білоскурський звертався до Д. Щербаківського з пропозицією написати підручник з «Історії українського мистецтва» для художніх технікумів, і робота над написанням історії українського мистецтва тривала до початку 1930-х рр.³⁰⁷ Іронічно, що у 1932 р. вже сам П. Горбенко мав бути бригадиром (так в той час називали керівника) науковців, які б мали здійснити останню у міжвоєнний час спробу написання історії українського мистецтва³⁰⁸. Життєвий шлях та професійну

³⁰³ «Листування з Українським інститутом марксизму», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5947, 4.

³⁰⁴ «Листування з Українським інститутом марксизму», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5947, 10.

³⁰⁵ «Горбенко П. Д.», б. д., Ф. 166, оп. 12, спр. 1717, С. 4—5, ЦДАВО України.

³⁰⁶ Сидоренко, «Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму».

³⁰⁷ Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 268.

³⁰⁸ «Листування з науково-дослідними установами про організацію виставок, поповнення музеїв, виконання замовлень на імпорту апаратуру, оплату праці наукових робітників та забезпечення їх житлом. Списки аспірантів Комуністичного університету ім. Артема, Українського інституту журналістики/ УКІЖ/ та Всеукраїнського інституту комуністичної освіти.», 1932. 10 груд., ф. 166, оп. 10, спр. 1389, С. 65, ЦДАВО України, Київ.

діяльність Павла Горбенка досліджено у статті «Павло Горбенко: функціонер, чи мистецтвознавець?»³⁰⁹.

Ця історія підсвічує проблему протиставлення, або й ігнорування художніми критиками, пов'язаними з радянською владою, істориків мистецтва та існуючих на той час кафедр.

Таким чином період 1926–1929 рр. відзначався гострою публічною полемікою між академічною спільнотою та адміністрацією КХІ. Попри це науковцям вдалося досягти стратегічного компромісу. Так, Музейно-екскурсійний підвідділ Педагогічного факультету було реорганізовано у Музейний відділ, який став майданчиком для впровадження новаторських методик О. Богомазова та підготовки нового покоління фахівців. В ці роки було створено Харківську секцію НДКМ, планувалося значне розширення діяльності кафедри загалом. Попри відсутність оплати науковці продовжували вести аспірантури. А об'єднання ГАРМ намагалося організувати дослідження мистецтва у Харківському Марксистському Інституті. Цей короткий період, попри всю суперечливість, давав надію на розвиток українського мистецтвознавства, але в подальшому радянська влада розпочала планомірний наступ на національну інтелігенцію, який згодом переріс у відкриті репресії.

2.5. Початок масових репресій і нові реформи 1929-1930 років

Кінець 1920-х – початок 1930-х років став переломним етапом у розвитку українських наукових і мистецтвознавчих інституцій, позначеним посиленням ідеологічного тиску та структурних перетворень: відбулася радикальна зміна державної політики щодо гуманітарної сфери, що супроводжувалося згортанням автономії наукових установ, кадровими чистками та посиленням контролю з боку партійно-адміністративних органів. На цьому тлі нова реформа 1929–1930 рр. остаточно закріпила трансформацію інституційної системи. Саме цей період став продовженням централізації та уніфікації науки та освіти в УСРР.

³⁰⁹ О. Озірна, «Павло Горбенко: функціонер, чи мистецтвознавець?», *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* 2, вип. 94 (2025): 79–84, <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-16>.

Радянська влада з перших днів намагалася підпорядкувати собі Академію наук. Цей процес мав поступовий характер, оскільки більшовицька держава на початковому етапі потребувала дипломатичного визнання й уникала дій, які могли б спричинити дипломатичний скандал, зокрема відкритої ліквідації Української академії наук, що вже здобувала міжнародне визнання. Унаслідок цього влада поступово змінювала юридичний статус установи, скасувавши гарантовану статутом 1918 р. автономію та звузивши компетенції самоврядування, впроваджувала жорсткий адміністративний контроль через систему державних комісарів і ревізійних комісій, здійснювала масштабні скорочення фінансування та штатів для тиску на науковців. Замість відкритої ліквідації, більшовики обрали шлях ідеологізації та «радянзації» установи зсередини. Вони нав'язували марксистсько-ленінську методологію, запроваджували суворе державне планування наукових робіт та проводили «оновлення верхівки» шляхом введення до складу Академії лояльних партійних кадрів і урядовців.

Так, постановою Наркомосу (НКО) УСРР від 15 травня 1928 р. було скасовано Спільне зібрання – вищий орган академічного самоврядування, який існував з 1918 р., і натомість створена Рада ВУАН, котра мала виконувати функції найвищого керівного органу Академії. На відміну від Спільного зібрання, представництво у якому мали лише академіки, до Ради ввели 25 членів від партійних, радянських, профспілкових та інших громадських організацій, що дозволило державі безпосередньо впливати на рішення Академії. Реорганізація також дозволила уряду втрутитися у вибори керівництва. Так, під час виборів у травні 1928 р. Наркомос затвердив Д. Заболотного на посаді Президента та К. Воблого як Віце-президента. Водночас влада відмовилася затвердити кандидатуру А. Кримського на посаду Неодмінного секретаря, звинувативши попередню Президію у «неправильній та шкідливій лінії керівництва»³¹⁰. Постановою ЦК КП(б)У у листопаді 1929 р. була створена партійна фракція Президії, якій була підзвітна комуністична частина Президії ВУАН, що перетворило керівництво Академії на орган, який керується ЦК КП(б)У, та дозволило провести подальші реформи, яким раніше опиралося Спільне

³¹⁰ Кучмаренко, В. і Онищенко, О., *Історія НАУ 1924-1928*, 17.

зібрання. У 1929 р. було створено Планову комісію та Комісію науково-культурної пропаганди. У 1930 р. постановою Президії Академії утворено Шефську комісію³¹¹.

У документі за 27 квітня 1930 р. «Структура відділів» планувалося зберегти у першому Історично-філологічному відділі Мистецький цикл, який складався з Кафедри історії українського мистецтва під головуванням академіка О. Новицького та Кафедри загального мистецтва під головуванням академіка Ф. Шміта. При кафедрі українського мистецтва діяли ВУАК, Археологічний музей, Театральний музей, Музей діячів науки та мистецтва України. При кафедрі загального мистецтва діяли Кабінет масового революційного мистецтва і Кабінет дитячої творчості³¹². А вже у липні 1930 р. на сесії Ради ВУАН було запропоновано об'єднати Історично-філологічний та Соціально-економічний відділи. Офіційно нова структура була затверджена Президією 8 квітня 1931 р., згідно з якою Академія поділялася на два відділи: 1. Природничо-технічний (Перший), 2. Соціально-економічний (Другий). Відділи всередині поділялися на наукові цикли³¹³. Ця структура відображала нові вимоги, які висувала до науки радянська влада, а саме – орієнтацію на вирішення практичних народногосподарських задач.

Об'єднання Історично-філологічного та Соціально-економічного відділів відбиває головну зміну парадигм в гуманітарних дослідженнях: тепер вони підпорядковувалися економічній теорії, що в той час означало підпорядкування марксизму-ленінізму.

З жовтня 1930 р., після затвердження сесією Ради ВУАН оперативного п'ятирічного плану, тематика мистецтвознавчих робіт зазнала корінного ідеологічного перелому. Наукова діяльність була переорієнтована з «індивідуалізму» на завдання соціалістичного будівництва та розвиток української пролетарської культури на основі методу марксизму-ленінізму. Проте, в план ще входило дослідження саме українського мистецтва: «Проблеми українського мистецтвознавства в марксо-ленінському освітленні опрацює Кабінет українського

³¹¹ П. Сохань, ред., *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали* (НАН України, Національна бібліотека України ім. В.І.Вернадського, 1998), 7–8, <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001909>.

³¹² Сохань, *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*, 67.

³¹³ Сохань, *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*, 5–14.

мистецтва, що дасть енциклопедію української архітектури та вивчить народню художню промисловість»³¹⁴. Пізніше, у 1930-х рр., тема історії українського мистецтва повністю зникла з планів, а мистецтвознавчі установи в УСРР були ліквідовані.

Так, у «Плані Народного комісаріату освіти УСРР щодо реорганізації мережі науково-дослідних установ» від 23 січня 1930 р. було вказано: «Ліквідувати Н[ауково]-д[ослідчу] к[атедр]у мистецтвознавства в Києві та її секції в Харкові, приєднавши їх до відповідних музеїв... Організувати Н[ауково]-д[ослідчий] інститут матеріальної культури НКО на базі науково]-д[ослідчої] секції археології харків[ської] Катед[ри] географії та антропології, наукової-д[ослідчої] секції антропології тої ж Катед[ри], науково]-д[ослідчої] секції етнографії Катедри історії української культури, Археологічного музею, бібліотеки відділу археології та мистецтва, секції античної культури Науково]-д[ослідчої] к[атедр]и європейської культури і Науково]-д[ослідчої] катедр]и історії культури в Ніжині»³¹⁵

А вже 5 вересня 1930 р., на Науково-дослідну кафедру мистецтвознавства надійшов лист від уповноваженого Наукового сектору НКО в Києві Л. Левицького про ліквідацію кафедри: «Уповноважений Наукового Сектору НКО повідомляє, Вас, що за постановою РНК від 1 серпня ц.р. та листом Наукового Сектору НКО, від 31/УІІ ц.р. № ас10, кафедра Мистецтвознавства в 15 вересня ц.р. ліквідується а весь науковий персонал звільняється з цього числа, одержуючи платню до 1-го жовтня ц. р. – (ліквідаційну). Аспіранти, які не закінчили свого стажу можуть переходити до відповідних музеїв. Майно катедр]и передається до Музейного Городка»³¹⁶.

Таким чином, існування Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства в Києві припинилося. Водночас із цим кафедра мистецтва ВУАН під головуванням академіка О. Новицького ще певний час продовжувала свою діяльність. Харківська секція мистецтва НДКМ, після ліквідації київської кафедри увійшла до складу Українського науково-дослідного Інституту Історії Матеріальної культури.

³¹⁴ Сохань, *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*, 131.

³¹⁵ Сохань, *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*. Сохань, *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*.

³¹⁶ «Циркуляр уповноваженого Укрнауки про ліквідацію Кафедр]и мистецтвознавства», б. д., ф. 279, спр. 889, Інститут рукопису НБУВ.

Реорганізація НДКМ на Науково-дослідний інститут історії матеріальної культури планувалося ще з 1926 р., проте, тоді, крім гальмування роботи кафедри (Укрнаука довго не затверджувала поточний операційний план та персональний склад), очікувані зміни так і не відбулися³¹⁷. У 1927 р. також піднімалося питання про створення Всеукраїнського інституту історії матеріальної культури³¹⁸. Проект статуту та пояснюючу записку до проекту навчальних планів Інституту історії матеріальної культури у тому ж році подали до Укрнауки. Відповідна справа зберігається у фонді НКО у ЦДАВО. У наданому плані зазначалося:

«Відділ Мистецтвознавства поділяється на 6 секцій, а саме: теорії мистецтва, 2) передісторичного мистецтва, 3) загального мистецтва, 4) українського мистецтва, 5) музичну і 6) театральну. Відповідно тому й найвища навчальна її частина повинна поділятися, правда не на шість, а на три частини, бо перші чотири зливаються в одну, — маємо: а) секцію пластичних мистецтв, б) музичну й в) театральну.

Перша секція має своєю метою утворення кадрів фахівців у галузі музейної справи й по охороні пам'яток та підготовку вчених знавців мистецтва, згідно з цим навчальний план цієї секції складається такий:

I. Теорія мистецтва.

II. Методика історії мистецтва.

III. Технольоґія мистецтва.

IV. Передісторичне мистецтво:

V. 1) Мистецтво старого передньоазійського Сходу. 2) Мистецтво Греції й Риму. 3) Мистецтво домонгольської Індії. 4) Мистецтво Хини та Японії.

VI. 1) Мистецтво візантійське. 2) —" — романське. 3) —" — України. 4) —" — Росії. 5) —" — Ісламу. 6) —" — готичне.

VII. 1) Мистецтво Відродження й пізніше у Західній Європі. 2) Мистецтво України. 3) —" — Росії. 4) Народне мистецтво.

³¹⁷ «Повідомлення та доповіді НДК мистецтвознавства», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 6, спр. 5954, 6.

³¹⁸ Гордєєв, «Матеріали про створення та діяльність», ЦДАМЛМ, ф. 208, оп. 1, спр. 298, 23.

VIII. 1) Музезнавство й музеографія. 2) Теорія й практика музейної праці. 3) Техніка музейної роботи (інвентаризація, каталогізація, реєстрація музейних речей). 4) Теорія й практика екскурсійної роботи. 5) Охорона пам'ятників мистецтва».³¹⁹

Подібним чином були прописані музична і театральна секції.

Проте, цей проект не було реалізовано, і лише у 1930 р. було створено Український науково-дослідний Інститут Історії Матеріальної культури, але за іншими принципами. У «Відчиті Сектору виробничих мистецтв Українського інституту історії матеріальної культури за 1931 р.» В. Зуммер писав: «Український науково-дослідний інститут історії матеріальної культури утворено в жовтні 1930 року через злиття окремих науково-дослідних кафедр: археології, антропології, етнографії, і Харківської секції Київської кафедри мистецтвознавства»³²⁰. Професор В. Зуммер там же уточнює зміну назв: секція мистецтва – сектор мистецтва – сектор виробничого мистецтва. Отже, діяльність Секції мистецтва у Харкові була продовжена у складі новоствореного інституту, а Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства у Києві, на базі якої раніше планувалося створення цього інституту, була розформована.

Таким чином, ідея повноцінного науково-дослідного інституту, в якому планувалося всебічно досліджувати і світове, і українське мистецтво, так і не була втілена в життя. У новоствореному ІМК почали працювати лише колишні члени Харківської секції мистецтва НДКМ (В. Зуммер, Д. Гордєєв та С. Таранушенко), серед яких тільки С. Таранушенко досліджував українське мистецтво. Пізніше долучилися Р. Заклинський³²¹ (завідував секцією «Мистецтво капіталізму») та П. Горбенко (завідував секцією «Мистецтво повоєнної доби»)³²², який належав до нової генерації партійних мистецтвознавців.

³¹⁹ «Проект статуту і пояснююча записка до проекту навчальних планів інституту історії матеріальної культури. Постанова Раднаркому УРСР про Положення про Український науково-дослідний інститут споруджень та кошторис витрат інституту на 1928/29 рік.», 1927. 31 лип., ф. 166, оп. 6, спр. 9089, ЦДАВО України.

³²⁰ «Звіти Українського науково-дослідного Інституту Історії Матеріальної культури Комітету сприяння вченим та інституту теоретичної хімії про їх роботу за 1930/31р. плани робіт Науково-дослідних інститутів на 1931 р., їх кошториси, контрольні числа в галузі науково-дослідних робіт на Україна 1929/30р. та пояснююча записка до них.», 1930. 17 лип., ф. 166, оп. 9, спр. 1471, С. 45, ЦДАВО України.

³²¹ Заклинський Ростислав Романович (1887-1974) український історик, письменник, редактор, педагог, фольклорист, музезнавець, доктор права.

³²² «Звіти УНДІ Історії матеріальної культури», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 9, спр. 1471, 46.

Отже, від початкових планів створення інституту залишилася тільки назва, яка перегукувалася з російською Державною академією історії матеріальної культури, на яку була перетворена у 1919 р. Імператорська археологічна комісія. Український науково-дослідний Інститут Історії Матеріальної культури при НКО, ймовірно, проіснував до 1933 р., коли був приєднаний до науково-дослідного Інституту історії української культури імені академіка Д. Багалія³²³. Того ж 1933 р. всіх мистецтвознавців, які працювали в інституті, було репресовано.

Масштабні зміни торкнулися і вищої освіти. Реорганізація художніх навчальних закладів у 1930 р. була частиною масштабної реформи, закріпленої постановою ЦВК і РНК СРСР від 23 липня 1930 р. «Про реорганізацію вузів, технікумів і рабфаків». Відповідно до цієї постанови вищі навчальні заклади «розукрупнювали» та, створені більш дрібні ВНЗ, передавали у відання відповідних наркоматів та відомств за професійним профілем. Головним завданням реформи 1930 р. була термінова підготовка нових «пролетарських кадрів» спеціалістів, насамперед керівників та організаторів народного господарства СРСР. Це пояснювалося бурхливими темпами «соціалістичної реконструкції» країни та потребою в фахівцях, здатних працювати в умовах сучасної науки й техніки. Заклади, реорганізовували за галузевим принципом, в них максимально зближувалося теоретичне навчання з виробничою практикою.

Але зміни почалися ще на початку року. 15 березня 1930 р. з посади ректора КХІ звільнено І. Врону, і призначено тимчасово виконуючим обов'язки ректора інспектора відділу мистецтв Головополітосвіти Б. Вольського³²⁴. А 1 травня того ж року на посаду, яка вже називалася «директор», а не «ректор», був призначений С. Томах³²⁵. З його призначенням почалися значні зміни в інституті, які стали помітними восени, на початку нового навчального року. Саме з часу звільнення

³²³ О. Принь, «Мистецтвознавчий напрям діяльності Українського інституту історії матеріальної культури НКО УСРР (1930–1933)», *Проблеми історії та археології України: Матеріали XII Всеукраїнської наукової конференції (Харків, 13–14 листопада 2020 р.)* (Харків), 2020. , 72–73.

³²⁴ «Виписи з протоколів засідань бюро методкому упротосу про затвердження навчальних планів Київського художнього інституту, листування з ним в цього питання та доповідна записка студентів Київського художнього інституту архітектурного факультету до Наркомосу УРСР від 14 травня 1928р. в приводу постановки архітектурно-художньої освіти на Україні.», 1926. 25 берез., Ф. 166, оп. 6, спр. 5762, С. 20–21, ЦДАВО України.

³²⁵ «Томах С. І.», б. д., Ф. 166, оп.12, спр.7730, С. 1, ЦДАВО України.

І. Врони та призначення С. Томаха, були вилучені з навчального процесу формально-технічні дисципліни. У КХІ було ліквідовано чи передано до інших навчальних закладів окремі факультети. Зокрема, архітектурний факультет увійшов до складу будівельного інституту, а факультет театрального та кіномистецтва – до інституту кінематографії. Також у грудні 1930, завдяки об'єднанню поліграфічних факультетів Київського художнього інституту, Харківського художнього інституту та Одеського Політехнікуму образотворчих мистецтв (з 1930 р. – Одеського художнього інституту), було створено Український поліграфічний інститут у Харкові. А власне Київський художній інститут перейменовано на «Київський інститут пролетарської мистецької культури», де освітній процес зосереджувався на художній пропаганді та оформленні пролетарського побуту.

Трансформації зазнав і Музейний відділ Педагогічного факультету. Тут збіглося кілька обставин: реформа освіти, зміна керівництва і смерть О. Богомазова.

Так, 1931 р. першими випускниками музейного відділу педагогічного факультету КХІ стали Лука Калениченко, Людмила Кравчук, Євгенія Покровська, Галина Свідерська та Лідія Рачковська³²⁶. Проте, ще 1 вересня 1930-го р. Калениченко був призначений на посаду асистента і завідувача художньо-педагогічним факультетом КХІ³²⁷. Безперечно, Л. Калениченко вже мав досвід керування навчальним закладом – Миргородським керамічним технікумом (1926), який раніше закінчив С. Томах (1922) і, ймовірно, він здавав іспити екстерном, як це зробив П. Жолтовський у 1930 р.³²⁸.

До вересня 1930-го р. у музейному відділі, під керуванням О. Богомазова, який помер 3 червня 1930-го р., основою програми були художні дисципліни. Натомість, під керівництвом Л. Калениченка програма зазнала суттєвих змін, зокрема – відмови від підготовки реставраторів та археологів, і зосередження на музейниках-мистецтвознавцях. З осені 1930 р. в інституті почалася запекла

³²⁶ Н. Крутенко, «Лука Калениченко - реставратор і пам'яткоохоронець», *Пам'ятки України* (Київ), вип. 4 (2004.): 44, <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=10238>.

³²⁷ «Калініченко Лука Петрович», б. д., Ф. 166, оп.12, спр.3028, С. 1а, ЦДАВО України.

³²⁸ П. Жолтовський, *Вибрані праці. Т. 1: Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки*, за ред. Олександр О. Савчук (Видавець Савчук О., 2013), 375.

боротьба «проти старих схоластичних методів викладання»³²⁹. Смертю О. Богомазова переведенням П. Голуб'ятникова до Харківського художнього інституту та звільненням інших викладачів завершився етап викладання фортеху і на музейному відділі і в КХІ загалом. Відтепер дисципліна називалася «ізограмота». Проте, спочатку, у 1930-1931 навчальному році на музейному відділенні майже відмовляються від неї «на користь тематично-комплексного методу, у формі організації фотомонтажних виставок (щити)». Водночас, як визнає Л. Калениченко, якщо «курс методологічно правильний, то в частині методичній він має і великі недоліки. ... Питання композиційного використання площини, лінійних, тональних і колірних співвідношень, знання художніх матеріалів мають бути практично зрозумілими й опанованими музейним працівником, щоб забезпечити належну якість виставки, хоч би який характер вона мала»³³⁰. Л. Калениченко прямо не називає формально-технічні дисципліни, але фактично, намагається повернути методику викладання О. Богомазова.

Звичайно, повернути фортех вже було неможливо, і тому ізограмота для музейного відділу надалі полягала у тому, що студенти мали застосувати знання того, як подібні завдання розв'язувалися у різні епохи та різними художниками. Іншими словами – майбутні музейники-мистецтвознавці мали копіювати доступні твори старих майстрів.

Заслуговує на увагу те, що в цей період розширилася програма викладання історії мистецтва, більшість лекцій проводилися в музеях Києва, а отримані знання закріплювалися у майстернях, де проводився «образотворчий (формальний) аналіз пам'яток мистецтва»³³¹.

Реорганізація КХІ призвела до закриття тео-кіно-фото відділу, але оволодіння технікою фотографії залишилося частиною музейної освіти, до якої додався «технічний малюнок», який, на думку Л. Калениченка, був необхідний для майбутньої музейної та наукової праці випускників відділу.

³²⁹ Л. Калениченко, «Изограмота в подготовке музейных кадров», *Советский музей*, вип. 1 (1935.): 70.

³³⁰ Калениченко, «Изограмота в подготовке музейных кадров», 71.

³³¹ Калениченко, «Изограмота в подготовке музейных кадров», 72.

Л.П. Калениченко очолював Музейний відділ до кінця 1934, або початку 1935 р. Одночасно він навчався в аспірантурі при Музеї західного мистецтва ВУАН. Через брак архівних документів, ми можемо тільки припустити, що у 1934 р. Музейний відділ закрили.

Відомо, що після повернення з евакуації в Київ, в КХІ вже не було і Педагогічного факультету, він відновився на короткий час пізніше, а після створення Факультету теорії та історії мистецтва закритися остаточно.

Отже, 1929–1930 роки ознаменувалися примусовим фактичним згортанням академічної автономії ВУАН та ліквідацією провідних мистецтвознавчих осередків у Києві, зокрема НДКМ. Ідея створення Інституту історії матеріальної культури була реалізована зовсім не так, як планували науковці, але і там перші роки продовжувалася дослідницька робота. Масштабна реформа освіти та наукових установ закріпила перехід до жорсткої марксистсько-ленінської доктрини, що призвело до усунення національно-центричних підходів та початку системних репресій проти наукової еліти

Висновки до Розділу 2

Етап здобуття Україною незалежності став визначальним для інституціоналізації мистецтвознавчої науки та легітимізації історії українського мистецтва як самостійної дисципліни. Саме цей короткий період дав значний поштовх для розвитку досліджень історії українського мистецтва.

Період первісного накопичення інформаційної бази для подальших досліджень, поєднувався з боротьбою за збереження культурної спадщини, і забирав забагато сил. Водночас, тривав складний процес інституціоналізації наукових установ, які мали займатися дослідженням історії українського мистецтва. Цей процес на початку був схожий на те, що відбувалося в інших країнах Східної Європи, які здобули державність після розпаду імперій в результаті Першої світової війни. Власні історії мистецтва ставали важливими атрибутами нових модерних націй, але їх доводилося відокремлювати від історій мистецтва імперій, до складу яких вони раніше входили.

Наукова діяльність природньо поєднувалася з освітньою, у якій ми можемо визначити дві освітні моделі: теоретична освіта для митців, та навчання майбутніх мистецтвознавців.

Викладання історії мистецтва для творчих спеціальностей ми простежили на прикладі Української академії мистецтва – Інституту пластичних мистецтв – Київського художнього інституту. А також, деяких інших художніх навчальних закладів.

На основі аналізу трансформацій наукових та освітніх інституцій у період 1917–1930 років, можна сформулювати такі підсумкові висновки до другого розділу:

Період 1917–1930 років став етапом радикальної перебудови інституційного ландшафту українського мистецтвознавства – від автономного становлення національної наукової школи в часи здобуття Україною державності до її примусового підпорядкування радянській ідеологічній системі

Інституалізація досліджень історії українського мистецтва (УАН, КАІ, НДКМ) спочатку була закономірним процесом, що відповідав загальноєвропейському вектору легітимації державності через формування національних мистецьких наративів, подібним до тих, що відбувалися в інших країнах Східної Європи.

Динаміка інституційних змін безпосередньо зумовила трансформацію тематики та методології досліджень. Якщо на етапі 1917–1919 рр. головним завданням було виявлення, атрибуція та захист пам'яток як основи для написання національної історії мистецтва, то під тиском більшовицьких реформ 1924 та 1930 рр. цей вектор було штучно зміщено. Науковий дискурс зазнав деформації: від морфологічного та національно-історичного аналізу відбувся перехід до марксистської методології та «вульгарної соціології», де мистецтво розглядалося не як естетична цінність, а як «сектор виробництва» та інструмент класової боротьби.

Попри агресивне реформування та ідеологічний тиск, науковій спільноті (О. Новицький, Ф. Ернст, С. Гіляров, С. Таранушенко) вдалося зберегти тяглість мистецтвознавчої освіти. Це було реалізовано через стратегію компромісів та створення альтернативних майданчиків, таких як гурток «Studio» при ВУАН та Музейний відділ КХІ, де завдяки унікальним методикам О. Богомазова

продовжувалася підготовка фахових кадрів, здатних до об'єктивного аналізу художньої форми.

Фінальний етап трансформацій (1929–1930 рр.) позначився ліквідацією академічної автономії ВУАН та розформуванням київської НДКМ. Створення Українського науково-дослідного інституту історії матеріальної культури (ІМК) у Харкові стало політико-адміністративним інструментом упослідження київської мистецтвознавчої школи та остаточної маргіналізації досліджень національної спадщини на користь загальносоюзної соціологічної парадигми. Таким чином, інституційна перебудова стала засобом деструкції національної мистецтвознавчої ідентичності та повернення українській науці колоніального статусу.

РОЗДІЛ 3

ЗМІНА ПАРАДИГМ У ДОСЛІДЖЕННІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуті у попередніх розділах інституційні на політичні зміни призвели до змін парадигм дослідження історії українського мистецтва. Якщо на початку ХХ століття українське мистецтво досліджувалося так само як і національні мистецтва інших країн центральної Європи, зокрема, з проголошенням незалежності ці дослідження отримали інституційний характер, то з приходом до влади більшовиків, спостерігається поступовий, але наполегливий вплив іншої політичної парадигми – запровадження класової теорії. Вже з другої половини 1920-х формаційна періодизація стає обов'язковою і єдино можливою. З початку 1930-х відбувається зачистка інакодумців та майже повна заміна кадрів. Разом з цим повністю змінюється тематика досліджень, попри спроби першого покоління пореволюційних мистецтвознавців продовжити дослідження українського мистецтва. Репресії та селекція кадрів допомогла радянській владі зупинити процеси, які відбувалися у вітчизняних дослідженнях історії мистецтва водночас з подібними дослідженнями сусідніх країн. Згодом була запроваджена формула розподілу на дві культури, народну і буржуазну, де остання засуджувалася та зсувалася на маргінес, разом з більшістю досягнень українського мистецтва.

Розглянемо ці процеси з позиції зміни парадигм у дослідженні історії мистецтв.

Чи не найважливішим аспектом політики більшовиків була заміна старих кадрів новими. Ще з часу становлення радянської влади закладалися структури, які мали контролювати науковців і митців. Проте, більшість кадрів, задіяних в цьому процесі у 1920-х рр. пізніше самі були репресовані, разом з тими, за ким мали наглядати. На це було дві причини: наступне покоління було більш зухвалим і безпринципним, з одного боку, а їх попередники часто трансформувалися та ставали більш лояльними до «чуждих елементів».

Такі зміни відбулися з І. Вроною, якого клеймили вже на початку 1930-х, так само, як він сам нападав на НДКМ декілька років тому. Ворожу діяльність інкриміновано було і інспектору мистецьких ВУЗів НКО П. Горбенку, який писав заідеологізовані статті про пролетарське мистецтво, і якому не пощастило стати бригадиром видання 3-томної історії мистецтва України у 1932 р.³³². Хоча в листуванні з П. Мусієнком цей діяч постає інтелігентною людиною, з якою П. Мусієнко радився про написання книги³³³.

Наступне покоління радянських «мистецтвознавців» відрізнялося зовсім іншою вдачею. Для доведення лояльності партії їм було недостатньо писати про пролетарське мистецтво, вони мали виступати проти своїх попередників, звинувачувати їх у всіх гріхах. До цього покоління належав сумнозвісний Євген Холостенко, відомий своїми нападками на Ф. Ернста, Д. Щербаківського, О. Новицького та інших науковців. Якщо наприкінці 1920-х це звучало як недолуга критика, то вже на початку 1930-х рр. об'єкти його нападок зазнали репресій, або були усунені від наукової роботи, як академік О. Новицький.

Під час репресій 1930-х рр. майже всі мистецтвознавці старшого покоління були засуджені, заслані, або розстріляні. За ці роки надруковано дуже мало статей, значна частина з яких були викривальними.

Зміни у дослідницьких концепціях та вплив соціально-економічних теорій на мистецтвознавство цього періоду досліджено у статті «Проблеми досліджень історії українського мистецтва у 1917–1934 роках: від УНР до УСРР»³³⁴.

3.1. Марксизм в загальній історії та історії мистецтва

Зазначимо, що жовтневий переворот, який привів до влади більшовиків, не мав у суспільстві достатньої підтримки. Влада це розуміла і була готова використати всі засоби пропаганди для своєї легітимізації. Тому на Всеросійській нараді політосвіт губернських і повітових відділів народної освіти 3 листопада 1920 р.

³³² «Листування про організацію виставок», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 10, спр. 1389, 65.

³³³ «Листи Горбенка П.Л.», б. д., ф. 990, оп. 1, спр. 648, ЦДАМЛМ.

³³⁴ О. Озірна, «Проблеми досліджень історії українського мистецтва у 1917–1934 роках: від УНР до УСРР», *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, вип. 35 (2024.): 194—205, <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-21>.

В. Ленін наголошував: «ми повинні виховати нову армію педагогічного вчительського персоналу, який повинен бути тісно зв'язаний з партією, з її ідеями, повинен бути пройнятий її духом, повинен привернути до себе робітничі маси, пройняти їх духом комунізму, зацікавити їх тим, що роблять комуністи».³³⁵ Для досягнення цієї мети була потрібна нова концепція історії, заснована на марксистській ідеології. На той час вже були спроби у Європі та в Російській імперії застосувати історичний матеріалізм для написання історії, проте, перед більшовиками стояло окреме завдання – виправдати соціалістичну революцію в Росії, бо сам Маркс вважав Росію відсталою, «напівазійською» країною, не готовою саме до «соціалістичної революції»³³⁶. Тому більшовики намагалися складними ідеологічними конструкціями замаскувати цю суперечність. На час захоплення влади єдиною «марксистською» історією Росії була «Російська історія з давніших часів» (1910-1912) М. Покровського, після жовтневого перевороту переписана та адаптована до нових викликів у «Російська історія в найкоротшому нарисі» (1920), яка, на думку Леніна, могла бути перероблена на підручник. Протягом 1920-х років саме концепція історії Покровського вважалася офіційною, а її автор був беззмінним першим заступником наркома просвіти РРФСР, обіймав ще багато інших посад та агресивно захищав свою точку зору у всіх можливих дискусіях. Покровський вважав історію найполітичнішою наукою, стверджував, що історики представляють класові інтереси свого середовища та наголошував на їх партійності³³⁷. Водночас, у 1920-ті рр. ще співіснували дві історичні школи – стара «буржуазна» та нова «марксистська», а також формувалися «нові» історики та перевиховувалися «старі»³³⁸. У період 1920-х рр. створювалися і трансформувалися наукові установи, які мали займатися розробкою і пропагандою марксистської історичної концепції, а

³³⁵ Цит. за С. Слободян, «Політика радянської влади у сфері шкільної історичної освіти у 1917-1941 рр.» (спеціальність 07.00.02 на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2018), 51. Цит. за Слободян, «Політика радянської влади у сфері шкільної історичної освіти у 1917-1941 рр.», 51.

³³⁶ Маркс неодноразово писав, що Російська імперія не готова до соціалістичної революції. Це – його послідовна позиція, яка проходить через низку ключових текстів.

³³⁷ С. Слободян, «До питання про історичні погляди М. М. Покровського», *Історична панорама. Спеціальність: Історія*, вип. 21 (2015.): 79—94.

³³⁸ Слободян, «Політика радянської влади у сфері шкільної історичної освіти у 1917-1941 рр.», 52. Слободян, «Політика радянської влади у сфері шкільної історичної освіти у 1917-1941 рр.», 52.

під тиском ідеології та політичної доцільності історична наука перетворювалася з наукової дисципліни в інструмент ідеологічного впливу. Але цей процес відбувався поступово, створюючи ілюзію більш-менш вільної дискусії.

Історик Сергій Плохій так охарактеризував період 1920-х рр. в Україні: «...марксистський історичний наратив розвивався побіч українського національного наративу, який представляв Михайло Грушевський. Наративи ці не раз конфліктували, але водночас плідно співпрацювали. Становлення в СРСР марксистських історичних досліджень породило цілком нові умови для розпочатого ще перед революцією змагання між російським імперським, російським національним і українським національним наративами. Нова марксистська історіографія протистояла панівному імперському наративу, тому спершу вона приєдналася до неросійських наративів в опозиції до старої імперської школи. Але від самого початку між марксистським і українським національним наративами існувало сильне напруження»³³⁹.

Серед українських істориків-марксистів можна назвати Й. Гермайзе, який викладав, зокрема, у Київському художньому інституті. Молодший колега Грушевського, якого марксистські критики (М. Яворський, З. Гуревич) вважали «псевдомарксистом» та епігоном школи Грушевського через спроби представити погляди Грушевського близькими до марксизму. «Українським Покровським» в ті часи називали М. Яворського, який виклав досить химерне бачення історії у численних книгах, зокрема у «Короткій історії України»³⁴⁰, які викликали багато зауважень науковців. М. Яворський – завзятий марксист, що з 1926 р. очолював Укрголовнауку при Наркомосі УСРР³⁴¹. А вже у 1929 р. його звинуватили у націоналізмі, у 1932 р. заарештували у вигаданій справі, засудили на 6 років таборів, проте згодом розстріляли.

³³⁹ С. Плохій, *Великий переділ: Незвичайна історія Михайла Грушевського*, пер. М. Климчук (Критика, 2011), 345, <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-8978-40-1/978-966-8978-40-1.pdf>.

³⁴⁰ М. Яворський, *Коротка історія України*, 5е вид. (Державне видавництво України, 1926).

³⁴¹ Плохій, *Великий переділ*, 354—64; О. Ясь, «Клас і нація у концепції української історії Матвія Яворського», *Історіографічні дослідження в Україні*, вип. 23 (2013.): 198—235.

Марксистська концепція історії в українських та російських істориків мала суттєві розбіжності, які стосувалися насамперед оцінки ролі національного чинника та самостійності українського історичного процесу.

Наприкінці 1920-х років московська школа Покровського перемогла. Українських марксистів звинуватили у «націоналістичних ухилах» та «яворщині». Це призвело до згортання розробки окремого марксистського наративу історії України на користь єдиної «історії народів СРСР», де національні особливості були змаргіналізовані.

Впровадження історичного матеріалізму у історичні науки також торкнулося й історії мистецтва. У брошурі 1920 р. «Мистецтво і соціалізм» Володимир Левинський виділяв два етапи в історії мистецтва, які відповідають його соціальній ролі: докапіталістичний (мистецтво інтегроване в життя) та капіталістичний (мистецтво відчужене, є товаром). У 1921 р. вийшла перекладена українською мовою книжка Олександра Богданова «Мистецтво і робітничий клас» (російською опублікована у 1918 р.). Богданов виділяє три періоди в історії мистецтва: докапіталістичний – індивідуалістичне мистецтво; капіталістичний – класове; соціалістичний – пролетарське.

На початку 1920-х рр. ще не існувало загальноприйнятої узагальненої для всіх наук системи періодизації, однак щодо історії мистецтва майже одразу постала вимога її розроблення та впровадження. Так, вже 18 грудня 1923 р. в. о. ректора Інституту пластичних мистецтв В. Язловський писав: «Сама навчальна програма вкрай непослідовна і не просякнута марксистською єдністю. Наприклад, предмети історії мистецтва поділяються на історію архітектури, скульптури та живопису по-старому, а не за епохами, як того вимагає соціологічний підхід. Існує і ряд інших дефектів»³⁴². Як згадувалося вище, В. Язловський на той час був аспірантом НДКМ та писав роботу на тему «Соціальний метод в історії мистецтва». У звіті про роботу кафедри Ф. Шміт писав про у 1923 р. ця робота готувалася до друку. Але подальша доля цього дослідження невідома.

³⁴² «Стан учбово-виховної роботи КІПМ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1553, 95 зв.

З самого початку свого утвердження Радянська влада прагнула застосувати марксистську теорію до всіх галузей знань і до історії мистецтва, зокрема. Проте, на той час не існувало чіткої методології застосування цієї теорії до мистецтвознавства. Того ж 1923 р. А. Луначарський писав: «Ми ще не дійшли до того моменту, коли можна було б вимагати від усіх суто марксистського підходу до історії мистецтва. Для того, щоб підійти до цього явища марксистським шляхом, треба бути, по-перше, марксистом, а по-друге, фахівцем у цьому питанні. Таких людей в Росії 3-4, а в Європі не більше десятка»³⁴³.

Марксистський підхід до історії мистецтва заснований на соціологічному аналізі, на той час активно розроблявся в Європі, зокрема в будапештському Недільному гуртку та Вільній школі, яскравими представниками яких були Ф. Антал, Д. Лукач та А. Гаузер³⁴⁴. Саме їх за межами СРСР, а пізніше і соцтабору, вважали марксистськими мистецтвознавцями. Проте, вони не впливали безпосередньо на українську історію мистецтва. У Радянському союзі точилися свої баталії на сторінках періодичних видань, де українські історики мистецтва були переважно не авторами текстів, а піддавалися суворій критиці.

У цей період періодизація мистецтва зазнала марксистського переосмислення, у межах якого її було редуковано до схеми, жорстко прив'язаної до послідовної зміни суспільно-економічних формацій. Але і тут не було чіткого розуміння вимог і методології. В. Язловський, в.о. ректора Інституту пластичних мистецтв між Л. Крамаренком та І. Вроною 18 грудня 1923 р. писав: «Учбовий план сам по собі конче не злагоджений та не просякнутий марксистським єднанням. Напр.[иклад], по старому розподілені предмети Історії мистецтва на: Історію Архітектури, Скульптури та Живопису, а не за епохами, як того вимагає соціологічний підхід»³⁴⁵. Насправді викладання історії мистецтва було поділене на низку окремих курсів: «Українське народне мистецтво» (Д. Щербаківський), «Історія давнього мистецтва» (М. Макаренко),— «Історія мистецтва Візантійського і Романського» (Ф. Шміт),

³⁴³ А. В. Луначарский, *Неизданные материалы.*, за ред. Н. Трифонов («Наука», 1970). С.61.

³⁴⁴ R. Born, *Budapest und die Entwicklung des sozialgeschichtlichen Ansatzes in der Kunstgeschichte* (2011), 93—124, <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412213688.93>.

³⁴⁵ «Стан учбово-виховної роботи КІПМ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1553, 95 зв.

«Готика і Ренесанс» (А. Дахнович), «Історія архітектури», (ймовірно, читав Г. Павлуцький), «Україно-руська палеографія» (В.О. Романовський). Фізик О. Гольдман читав «Зорове сприйняття у науці та мистецтві. Наукові основи рисунка та живопису». Показовою є програма лекцій «Історія української культури» О. Гермайзе, яка охоплювала період від доісторичних культур, через Київську Русь, Галицько-Волинську державу і далі, за схемою М. Грушевського³⁴⁶. Зазначені лекційні курси призначалися для художників, а не для мистецтвознавців. Водночас історія мистецтва викладалася і в інших художніх навчальних закладах, проте в обмеженішому обсязі, порівняно з Інститутом пластичних мистецтв.

На жаль, далеко не всі програми лекцій з історії мистецтва збереглися до нашого часу. Але з тих, що ми можемо прочитати, видно, що періодизація у 1922-23 рр. використовується ще загальноприйнята, лише частково додані згадки про нову владу, наприклад, у курсі Д. Щербаківського: «Місце мистецтва у загальній схемі Радянського будівництва»³⁴⁷. З історії українського мистецтва представлено лише народне, хоча вже було опубліковане «Українське мистецтво.(Вступ до історії)»³⁴⁸ М. Голубця у 1918 р., проте, можливо, опрацьованого матеріалу на той момент було недостатньо для формування програми лекцій. «Скорочений курс історії українського мистецтва»³⁴⁹ Д. Антоновича був опублікований у 1923 р., після формування програм.

Українські теоретичні дослідження та публікації про соціологію мистецтва та застосування до історії мистецтва засад історичного матеріалізму стосувалися переважно літератури. Основні дослідження в напрямку образотворчого мистецтва відбувалися у РРФСР. У 1920-х рр. провідною була соціологічна концепція мистецтва, розроблена В. Фріче, на якого, в свою чергу, вплинули ідеї Плеханова, і яку згодом офіційна критика охарактеризувала як «вульгарну соціологію». На думку Фріче, мистецтво повністю залежить від економіки, класової структури та ідеології суспільства. Стили, та навіть окремі жанри (як-от пейзаж чи натюрморт), за цією

³⁴⁶ «Стан учбово-виховної роботи КПМ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1553.

³⁴⁷ «Стан учбово-виховної роботи КПМ», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, спр. 1553, 5.

³⁴⁸ М. Голубець, *Українське мистецтво (Вступ до історії)* (Шляхи, 1918).

³⁴⁹ Антонович, *Скорочений курс історії українського мистецтва*.

концепцією, є прямим наслідком соціально-економічних умов: наприклад, розвиток певного жанру він міг пояснювати потребами панівного класу в конкретний історичний період.

Свої дослідження з соціології мистецтва продовжив і Ф. Шміт після переїзду у Ленінград, де він очолив Інститут історії мистецтва та працював у Ленінградській галереї образотворчих мистецтв. В Державній академії мистецтв О. Федоров-Давидов займався формальним соціологічним аналізом живопису доби російського промислового капіталізму, у Зінов'євському Комуністичному університеті Є. Іоффе досліджував соціологію мистецтва. Різні концепції соціології мистецтва були висунуті і з боку лівого авангарду, виробничників і членів пролеткульту, зокрема Б. Арватова, В. Перцова, М. Чужака, М. Тарабукіна, які працювали одночасно в «Пролеткульті», ЛЕФі та ІНХУК (Інституті художньої культури).

До кінця 1920-х рр. вже було створено багато теорій і вирували дискусії щодо їх правильності, які припинилися лише у 1930-х, коли остаточно затвердилася монополія на історичну експертизу за товаришем Й. Сталіним особисто.

В Україні у 1920-х рр. марксистській теорії у мистецтвознавстві були присвячені окремі публікації у журналах і газетах, часто більш орієнтовані на літературознавство. Так в статті «Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів»³⁵⁰ С. Щупак³⁵¹ зосереджується на нападках на М. Хвильового. Функцію мистецтва автор визначає спрощено: «Якщо за первісних часів соціальна функція мистецтва визначалася боротьбою роду чи племені за своє існування, то в класовому суспільстві мистецтво завжди було засобом для зверхніх клас закріпити своє панування. У різні часи мистецтво обслуговувало то землевласників-вояків, лицарів, то монархів, то великих купців і фабрикантів. Мистецтво пролетаріату, для якого в буржуазному суспільстві сприятливих умов для значного розвитку немає, проте служить інтересам праці. А в пролетарській державі, звісно, пролетаріят намагається опанувати мистецтво, щоб закріпити своє

³⁵⁰ С. Щупак, «Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів», *Життя й революція*, вип. 6 (1926.): 53—61. Щупак, «Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів».

³⁵¹ У 1920-х роках був редактором журналу «Глобус» і газет «Більшовик» та «Пролетарська правда». Репресований і страчений у 1936 р.

зверхне становище. Отже мистецтво завжди утилітарне, бо завжди воно виконує утилітарну роль»³⁵².

Далекі від марксистського вчення, не готові до системного опрацювання праць Маркса, Енгельса, Леніна, Плеханова тощо, чи участі у публіцистичних дискусіях на ці теми, українські мистецтвознавці адоптуватися до нових вимог і, як правило, доволі довільно застосовували «історичний матеріалізм» до історії мистецтва, що нерідко зводилося до формаційного підходу в періодизації.

У ширшому історичному контексті марксистські, або соціалістичні теорії до Жовтневого перевороту залишалися складовою наукового, хоча й маргіналізованого дискурсу, а також елементом політичної боротьби. Після приходу більшовиків до влади марксизм набув статусу державної ідеології та був інституційно впроваджений у всі наукові галузі, зокрема й у мистецтвознавство.

У 1920-ті рр. ще не існувало усталеного канону радянського марксизму, тому у наукових та політичних дискусіях висловлювалися різні думки та ідеї. Марксизм в Україні поєднувався з національною ідеєю, тому вже наприкінці 1920-х рр. стикнувся з критикою, яка згодом перейшла у репресії.

У працях українських марксистів переважну увагу було приділено теорії літератури, тоді як теорія образотворчого мистецтва залишалася на периферії їхніх дослідницьких інтересів і порушувалася лише побіжно.

3.2. Зміна парадигм у підході до періодизації історії мистецтва

Написання історії українського мистецтва у 1920-х рр. поставило перед мистецтвознавцями важливе питання: на які періоди можна поділити цю історію і як ці періоди співвідносити з історією мистецтва країн Західної Європи. Концепції історій мистецтва країн Східної Європи тільки визначалися. А те, що називалося мистецтвом Російської імперії включало й твори інших народів, а саму історію мистецтва підпорядковувало загальному імперському міфу.

³⁵² Щупак, «Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів», 58—59. Щупак, «Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів», 58—59.

Логічно, що в першу чергу періоди визначалися історичними подіями, такими як існування держави Русь, пізніше входження окремих земель до різних державних утворень, і як наслідок – наявність впливів інших культур на українське мистецтво. Зміни цих впливів були суттєвими маркерами окремих періодів на початкових етапах досліджень українського мистецтва. Починаючи свою статтю «Українське мистецтво XVII–XVIII віків» (1919), Ф. Ернст зазначав: «Мистецтво кожного народу, як і література, як і вся культура, остільки тісно звязане з його історичним життям, що по художнім пам'яткам ми маємо змогу простежити весь його історичний розвиток. Народ бере від своїх більш культурних сусідів ідеї і форми, до яких сам не дійшов, і передає сусідові те, чого останній не має. Це так звані «культурні впливи», які ми помічаємо у всі часи і у всіх народів. Натурально, так було і з народом українським на всіх ступнях його історичного розвитку»³⁵³

У подальшому викладі автор переходить до конкретизації цієї концепції, визначаючи ключові етапи українського культурного розвитку: «Народ український має дві епохи особливого культурного процвітання – це доба великих київських князів і XVII–XVIII віки. За першої він досяг високого ступня свого розвитку, але Візантія, впливам якої він підпадав, остільки подавляла його всею блискучістю своєї тисячелітньої цивілізації, що тодішня Русь не мала змоги особливо яскраво виявити своє національне обличчя. Не те бачимо ми в XVII–XVIII віках. Тут народ виступає на арену жорстокої боротьби за своє національне існування – і цей-то момент звязаний як-раз з найбільшим розцвітом його культури і мистецтва»³⁵⁴.

На початковому етапі досліджень проміжок між цими двома періодами як правило, не був предметом спеціального розгляду дослідників. Це вказано В. Модзалевським у 1918 р.: «не будемо при цьому торкатися ранньої доби українського мистецтва. Тут так неясно, так темно, що зарано робити ті чи інші висновки»³⁵⁵.

³⁵³ Ф. Ернст, *Українське мистецтво XVII-XVIII віків* (Криниця, 1919), 5, <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000028719>. Ернст, *Українське мистецтво XVII-XVIII віків*, 5.

³⁵⁴ Ернст, *Українське мистецтво XVII-XVIII віків*, 5. Ернст, *Українське мистецтво XVII-XVIII віків*, 5.

³⁵⁵ В. Модзалевський, *Основні риси українського мистецтва* (Друкарня Г. М. Веселої, 1918), 6. Модзалевський, *Основні риси українського мистецтва*, 6.

Короткі історії українського мистецтва М. Голубця і Д. Антоновича, а згодом і статті В. Залозецького також становили частину тогочасного мистецтвознавчого дискурсу підрадянської України. Це підтверджується тим, що академік О. Новицький включив їх до свого огляду «Здобутки українського мистецтвознавства та археології за десятиріччя після Жовтневої Революції» у 1927 р.³⁵⁶ Також «Скорочений курс історії українського мистецтва» Д. Антоновича, «Начерк історії українського мистецтва» М. Голубця та твори В. Січинського входили у список літератури для ознайомлення аспірантів Науково-дослідчої кафедри мистецтвознавства 1925–1930 рр.³⁵⁷

Дмитро Антонович і у «Скороченому курсі історії українського мистецтва»³⁵⁸, і у брошурі «Українське мистецтво. Конспективний нарис»³⁵⁹ однозначно прив'язує історію українського мистецтва до великих європейських стилів. Крім вибору стильового методу, як основи досліджень, такий підхід ще й переслідував політичну мету – наголосити на європейському характері українського мистецтва, а, відповідно, і українського народу.

Більш популярна, ніж наукова, брошура Миколи Голубця «Українське мистецтво (Вступ до історії)» не відзначається чіткою періодизацією історії мистецтва, а лише розподіляється на окремі види мистецтва. Автор визначає певні межі, спираючись як на історичні події, так і на умовний хронологічний (календарний) поділ. Стили в мистецтві він розглядає як зовнішні впливи. «Європеїзація з одного, а націоналізація українського малярства з другого боку»³⁶⁰ – цими словами вчений окреслює своє бачення розвитку українського мистецтва.

У рецензії на книгу М. Голубця Д. Щербаківський у 1918 р. так визначив свій погляд на проблему періодизації історії мистецтва: «Ставши на ґрунті поглядів автора, краще було розглядати українське мистецтво як частину європейського

³⁵⁶ О. Новицький, «Здобутки українського мистецтвознавства та археології за десятиріччя після Жовтневої Революції», № 255, *Пролетарська правда*, 1927. 06 листопа.

³⁵⁷ Білокінь, «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)», 67. Білокінь, «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)», 67.

³⁵⁸ Антонович, *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Антонович, *Скорочений курс історії українського мистецтва*.

³⁵⁹ Д. Антонович, *Українське мистецтво. Конспективний нарис* (Нова Україна, 1923).

³⁶⁰ Голубець, *Українське мистецтво (Вступ до історії)*, 28. Голубець, *Українське мистецтво (Вступ до історії)*, 28.

мистецтва, розбивши весь матеріал не на три групи будівництво, різьбу та малярство, а на доби хронологічні і стильові, в які, звичайно, укладається європейське мистецтво, починаючи від візантійської доби і дати характеристику кожної доби, показавши, як відбилися великі європейські стилі на українським ґрунті на галузях мистецтва. Тоді характеристики цих діб були-б повнішими, більш ярокими»³⁶¹.

Зауважимо, що в підрадянській Україні 1920-х років так і не було створено повноцінної історії українського мистецтва (хоча здійснювалися спроби та підготовчі напрацювання для її написання), однак нагоду принамі побіжно викласти свої погляди науковці використовували в різних виданнях.

Так в «Українському портреті XVII–XX ст.» текст розділено на дві частини, які, умовно поділяють мистецтво на XI–XVIII ст. та XVIII–XX, і де межею розподілу є час, коли «російський централізм остаточно опанував знесилена країну»³⁶². Д. Щербаківський у статті «Український портрет до кінця XVIII ст.» використовує періодизацію: княжа доба; українське середньовіччя; XVI–XVIII ст. «Не високо ще стоїть розробка історії українського мистецтва, і це не дає можливості подати якусь певну класифікацію українського портрета XVI–XVIII ст. відповідно до живописних шкіл або майстерень, тим менше майстрів»³⁶³ – пише автор про останній період.

Наступний період характеризує Ф. Ернст, безкомпромісно виборюючи у Російської імперії українських митців і називає період з другої половини XVII ст. до середини XX століття добою панування «аристократичного» портрету, та ділить українських митців на три генерації: «з них перша охоплює другу половину XVIII століття, друга – першу чверть XIX і третя - наступну чверть того-ж таки віку»³⁶⁴. До першої групи портретистів Ф. Ернст включає О. Антропова, К. Головачевського,

³⁶¹ Д. Щербаківський, «[Рец.:] Микола Голубець. Українське мистецтво (вступ до історії). Львів–Київ 1918 р. Новітня бібліотека № 29. Накладом Видавництва “Шляхи”. 31 стор., 30 мал. Ціна 3 кор., на кращім папері 4 кор.», *Наше минуле*, вип. Ч. 2 (1918.): 228.

³⁶² Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст.*, 24. Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст.*, 24.

³⁶³ Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст.*, 18. Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст.*, 18.

³⁶⁴ Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст.*, 25. Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст.*, 25.

А. Лосенка, І. Саблукова (Саблучка), виділяючи особливо Д. Левицького, а в наступному поколінні Д. Боровиковського. Ернст підкреслює, що не лише за походженням, а й за освітою Левицький та Боровиковський були пов'язані з Україною. Водночас, шкодує мистецтвознавець, в Україні майже відсутні їхні твори, оскільки вони зберігаються переважно російських музеях. До покоління першої половини ХІХ ст. вчений включає і художників-кріпаків, і мандрівних художників, і численну петербурзьку колонію українських художників, і тих, хто працював у європейських містах. Як зауважує дослідник, покоління другої чверті ХІХ ст. також відрізнялося від попередніх: «Тепер академізм глибоко пустив коріння в тодішню художню культуру, десятки й сотні майстрів пройшли через жорна й фільтри академічної науки й розповсюдили її скрізь»³⁶⁵.

Натуралізм у мистецтві середини ХІХ ст. Ф. Ернст пов'язує з буржуазними революціями, але лише, тому, що він відповідає буржуазному смаку. Мистецтвознавець ділить молодшу генерацію портретистів «часів натуралізму» на три групи: київську, одеську і західно-українську. Про передвижників і художників, які перебували під їх впливом, дослідник пише, що вони шукають «сюжетца». А от західно-українські художники групувалися біля Львова та тяжіли до Краківської, Віденської та Мюнхінської академій.

Художників перших двох десятиліть ХХ ст. Ф. Ернст відносить теж до «натуралістів», «що помалу витісняють запліснявілу ідеологію передвижників, шукають нових шляхів, звертають більш уваги на композицію, рисунок, колір, засвоюють собі й нову манеру імпресіонистського письма»³⁶⁶.

Наголосимо, що періодизація у статтях Д. Щербаківського та Ф. Ернста найбільшою мірою прив'язана до історичних подій в Україні, тоді як зміна стилів у європейському мистецтві постає здебільшого як зміна впливів, при цьому, зокрема, у тексті робиться акцент на вплив італійського і німецького Ренесансів. Чим ближче

³⁶⁵ Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету ХVІІ-ХХ ст.*, 32. Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету ХVІІ-ХХ ст.*, 32.

³⁶⁶ Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету ХVІІ-ХХ ст.*, 40. Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету ХVІІ-ХХ ст.*, 40.

до сучасності, Ернст поділяє художників за поколіннями, прив'язуючі їхню творчість і до календарної доби, і до політичних подій.

У путівнику виставки 1929 р. «Українське малярство XVII – XX сторіч» Федір Ернст загалом дотримується у періодизації схеми схожої до виробленої в «Українському портреті», але вже формально додає згадки про формації. Наприклад, про XVII–XVIII ст. він пише: «Виникло малярство цієї доби на ґрунті старого фєвдального ладу, з побутового укладу великих магнатів (в західній половині України) й заможної козацької старшини (на східній, після Хмельниччини)»³⁶⁷.

Ця схема втілена у розподілі на зали. Так, у першій залі були зібрані зразки культового, портретного та народно-побутового малярства XVII-XVIII ст. Друга зала належить малярству другої половини XVIII – початку XIX ст., часу занепаду української держави, коли «мистецтво йде тепер на слугу новому панові й магнатові, прикрашає його резиденцію, або слідом за найвидатнішими з вельмож іде до російських столиць»³⁶⁸. Третя зала – присвячена середині XIX ст., коли, «починаючи приблизно з 1830-х років шляхетсько-кріпацький соціяльний устрій на Україні починає наблизатись до свого занепаду. Величезні маєтки катерининських часів дрібнішають; в місті й у панській садибі росте промисловість, нерідко й самі «шляхетські гнізда» переходять до рук промисловців. Відповідно з цим культура й мистецтво ще на послугах аристократії – великої та дрібної, але минулого розмаху магнатського меценатства вже немає... Створений аристократією стиль клясицизму в архітектурі, академізму в малярстві - теж тепер дрібнішають, набувають більш застиглих, типових, штампованих форм»³⁶⁹. Наступний етап – четверта зала. Її вчений описує так: «Револуційні події 1848 року в Західній Європі поклали край пануванню фєвдальної аристократії; коло керма влади тепер остаточно стала буржуазія. З невеличким запізненням аналогічний процес соціяльної еволюції йде й на Україні й тягне за собою скасування кріпацтва. Разом з тим, як шляхетська кляса втрачає своє політичне й економічне значіння - вона тратить і попередній

³⁶⁷ Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 21. Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 21.

³⁶⁸ Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 39.

³⁶⁹ Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 51. Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 51.

вплив на літературу, музику, образотворче мистецтво. Створені нею мистецькі напрямки – клясицизм в архітектурі, академізм в малярстві – повинні уступити місце стилям, створеним новою клясою. Остання вимагає від малярства вже не шляхетности в композиції, кольориті, рисункові – а вимагає точної схожости з натурою – що й кличе до життя нову добу – натуралізму в мистецтві, яка й панувала аж до початку ХХ століття»³⁷⁰.

Написання історії українського мистецтва мало бути логічним продовженням націєтворчого імпульсу в українському мистецтвознастві. Ірина Ходак, спираючись на особистий архів Д. Щербаківського та його листування з Ф. Ернстом, так описує початок роботи над виданням: «9 жовтня 1924 року головний інспектор хуожньої освіти Головпрофосвіти Наркомату освіти УСРР О. Білоскурський запропонував Д. Щербаківському підготувати «Історію українського мистецтва» перший подібний підручник для художніх технікумів. Зважаючи на обтяженість іншими замовленнями, дослідник відмовився від пропозиції, указавши, що написати таку працю змогли б С. Таранушенко, чи Ф. Ернст. Зрештою, автором підручника погодився стати Ф. Ернст, але за умови, що низку розділів підготує Д. Щербаківський. Науковці спільно розробили програму видання, яку методком Головпрофосвіти затвердив без будь-яких змін, призначивши відповідальним редактором Д. Щербаківського»³⁷¹.

Проте, методком Головпрофосвіти Народного комісаріату освіти УСРР не міг залишити таку відповідальну справу на непартійних істориків мистецтва, і вже через кілька місяців стало відомо, що до справи долучили «партійного комісара» І. Врону, а той, в свою чергу, залучив Бурачека. Ірина Ходак наводить лист Ф. Ернста до Д. Щербаківського:

«Данило Михайловичу!

³⁷⁰ Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 63. Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 63.

³⁷¹ І. Ходак, «Листи Федора Ернста до Данила Щербаківського: сторінки співпраці вчених», *Студії мистецтвознавчі*, вип. 1—2 (2013.): 153. Ходак, «Листи Федора Ернста до Данила Щербаківського: сторінки співпраці вчених», 153.

Справа приймає трохи несподіваний оборот. Допіру захожу до одної їдальні, і бачу там Бурачека (якого, до речі, вважав мертвим). В розмові, коли зашла мова про матеріальний стан – він каже, що вже деяку роботу у Києві знайшов – що його запросили до участі в організації, редагуванню і писанню Історії Українського мистецтва. Він береться писати XIX вік. Запросив його Врона. Я зпочатку нічого не відповів. Вже уходячи, він звертається до мене й питає мене, чи не прийму я участь в цьому виданні, й запрошує мене також прийняти участь. Я йому одверто розказав, в чим справа, він був дуже здивований. Знаходив дуже дивним термін (наш термін – 15 жовтня!) і чому такий маленький гонорар – тільки 125 руб. (наша цифра!). Одним словом, нам з Вами очевидно треба вийти зі стану рівноваги і з'ясувати нарешті, яка наша роля, або одмовитись зовсім. Треба попередити колег – особливо Макаренка, щоби вони не попались на удочку... У всякім разі, я проти складання зброї – будемо добиватись свого, бо у них все одно ні черта не вийде, тільки час пропаде, а сама справа, я гадаю, не тільки наша, а загально-громадська і наші почуття й образи ми мусемо одсунути на другий план»³⁷².

Про складні стосунки між істориками мистецтва та І. Вроною вже йшлося у роботі вище. Проте, на спеціальній нараді київської філії Державного видавництва України 1 березня 1925 р. залишили затверджену методкомом Головпрофосвіти програму видання, яку розробили Д. Щербаківський та Ф. Ернст і затвердили у редакційній колегії Врону, Щербаківського та Ернста (саме у такій послідовності)³⁷³.

Після смерті Д. Щербаківського Ф. Ернст продовжив працювати над їх спільним проєктом, і вже 1 березня 1929 р., він надіслав до видавництва «Пролетарій» дороблений план «Нарису історії українського мистецтва», над яким мали працювати не тільки радянські, але й закордонні фахівці (В. Січинський, І. Свенціцький)³⁷⁴. Зміна політичної ситуації, згортання відносної свободи дискусій,

³⁷² Ходак, «Листи Федора Ернста до Данила Щербаківського: сторінки співпраці вчених», 152—53. Ходак, «Листи Федора Ернста до Данила Щербаківського: сторінки співпраці вчених», 152—53.

³⁷³ Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 268. Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 268.

³⁷⁴ Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 269. Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 269.

початок процесу «Спілки визволення України», а згодом «чистки» в наукових установах, зробили видання у такому вигляді неможливим. Натомість, з'явився проєкт шеститомного видання «Українське мистецтво» (Матеріали до історії). Короткий план видання та повідомлення про нього наводить Ірина Ходак: «У відозві «До мистецтвознавчих установ і музеїв УСРР», датованій 24 червням 1930 р., Державне видавництво України повідомляло, що протягом 1931–1932 рр. має бути видана шеститомна капітальна праця «Українське мистецтво (Матеріали до історії)» обсягом 120 друкованих аркушів, 50–60 відсотків якого становитимуть ілюстрації»³⁷⁵.

Розгорнутий план видання та зауваження до нього академіка О. Новицького також опублікував С. Білокінь у статті «Нереалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)». Попри анонс видавництва і ця версія історії мистецтва так не була написана і опублікована.

Останню до Другої світової війни спробу написати історію українського мистецтва було зроблено у 1932 р. в Українському інституті історії матеріальної культури. Видання мало бути у трьох томах на 75-100 друкованих аркушах, бригадиром цієї роботи (так тоді називалися керівники проєктів) був Павло Горбенко³⁷⁶, М. Криволапов згадував його як мистецтвознавця, відомо, що він один рік провчився в УАМ (майстерні В. Кричевського та М. Бойчука)³⁷⁷, з 1925 до 1930 рр. працював старшим інспектором художньої освіти НКО, а з 1930-го р. був методистом-референтом з художньої освіти. За сумісництвом з 1927 р. працював у Науково-дослідному інституті педагогіки.³⁷⁸ У 1933 р. був репресований, жив на засланні у м. Молотовськ (Сєверодвінськ).

³⁷⁵ Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 269, 272—73. Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 269, 272—73.

³⁷⁶ «Листування про організацію виставок ЦДАВО України, ф. 166, оп. 10, спр. 1389», арк. 65. «Листування про організацію виставок», ЦДАВО України, ф. 166, оп. 10, спр. 1389, арк. 65.

³⁷⁷ С. Білокінь, «Каталог 2-ї звітної виставки Української державної академії мистецтв (УДАМ). Осінь 1921 року», *Студії мистецтвознавчі* (Київ), вип. 3(19) (2007.): 94.

³⁷⁸ «Горбенко П. Д. ЦДАВО України Ф. 166, оп. 12, спр. 1717». «Горбенко П. Д.», ЦДАВО України Ф. 166, оп. 12, спр. 1717.

Після остаточного розгрому всіх українських мистецтвознавчих установ, питання видання історії українського мистецтва не підіймалося до післявоєнного періоду.

Хоча жодне з запланованих видань не було реалізоване, ми можемо проаналізувати плани цих видань, з огляду на зміну періодизації. Перші два варіанти – це плани «Нарису історії українського мистецтва» 1925 (Д. Щербаківський, Ф. Ернст) та 1929 (Ф. Ернст), опубліковані І. Ходак у статті «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського». Наведений у тій же статті план видання «Українське мистецтво» ми опускаємо, оскільки це скорочений варіант, який містить лише назви томів. Повний варіант цього плану (Ф. Ернст, М. Макаренко, І. Врона) опублікував С. Білокін, додавши зауваження О. Новицького, надіслані ним до видавництва.

Систематизацію та зіставлення змін у структурі планів представлено у таблиці 1.

Таблиця 1. Порівняння Планів «Нарису історії українського мистецтва» 1925, 1929 рр. та «Українського мистецтва» 1930 р.

| | | |
|--|--|--|
| Д. Щербаківський, Ф. Ернст. Програма видання «Нарис історії українського мистецтва». 1925 р. – НА ІА НАНУ – Ф. 9. – Од. зб. 61. – Арк. 16–17, 18–19, 30–30 зв. | Ф. Ернст. План «Нарису історії українського мистецтва». 1929 р. – НАФРФ ІМФЕ – Ф. 13. – Од. зб. 24. – Арк. 2–2 зв. | Плян склали: Ф.Ернст. М.Макаренко. І.Врона. ІР НБУВ – Ф. 279 оп. 1 спр. 288 |
| НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА | НАРИС ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА | ПЛЯН ВИДАННЯ. «УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО» (Матеріали до історії) |
| Вступ загальний 1. Предмет історії українського мистецтва; історичні, топографічні та національні межі українського мистецтва. 2. Джерела по історії українського мистецтва, розробка їх. 1. 3. Головні риси історичного процесу в українському мистецтві. | 1. Вступ. Схема соціально-економічного розвитку України (О.Ю. Гермайзе). | |
| І. Мистецтво доісторичних часів на Україні. 1. Вступ до розділу. 2. Мистецтво доби мисливства. Розвиток різьбярської умілости часів палеоліта. Мистецтво українського палеоліта: Гонці, Київ, Мізинь, Костенки. 3. Мистецтво доби хліборобства. Мегалітичні будови. Геометричний орнамент. Малевана кераміка й глиняні скульптури Трипільської культури. | 2. Мистецтво передісторичної доби (П. Курінний або М. Рудинський). | Том І Мистецтво доби передісторичної <ul style="list-style-type: none"> • ПАЛЕОЛІТ. (Камінь. Різьба по кістці). • НЕОЛІТ. (Камінь. Кераміка) • ТРИПІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА (Будівля, кераміка, скульпт[ура]) • МІДНО-БРОНДЗОВА ДОБА. (Кераміка, Орнамент [кування] металу) • СКИТО–САРМАТИ. Грецькі колонії. [Метал[еве] виробництво, ювелірне, керамічне) |

| | | |
|--|--|---|
| <p>Ліярництво та вироби з бронзи. Кераміка на Донеч[ч]ині.</p> <p>4. Центрально-Європейські, Геленські та Азійські елементи в мистецтві ранньої залізної доби на Україні.</p> <p>5. Гелено-барбарське мистецтво Боспора. Вироби з металю, кості, скла й т.и. Гончарство Наддніпрянської України доби панування скіто-сарматів.</p> <p>6. Занепад античного світу. Перемога барбарського смаку. Звірячий орнамент і мистецтво доби переселення народів. Речі сасаніцького мистецтва на Україні. Культурні впливи.</p> <p>6. Слов'яне поганської доби.</p> <p>Кераміка типа городищ. Речі окраси. Східні впливи. Хозарське панування. Інвентарь катакомбових могільників північного Кавказу та Слобідч[ч]ини. Нові хвилі номадів. Скульптури половецьких степів.</p> | | <ul style="list-style-type: none"> • ГОТИ. (Метал[єве] виробн[ицтво,] інкрустація). • ГУНИ. (Дерев[’яне] буд[івництво,] металеве виробн[ицтво].) • АВАРИ, ХОЗАРИ. (Метал.[єве] виробн[ицтво], кераміка). • ПОЛОВЦІ. (Кам’яна скульптура). • ТАТАРИ. (Будівля, кераміка, метал[єве] і ювелірне виробн[ицтво,] кістка). • СЛОВ[’]ЯНЕ. До X-го стол[іття] (будівля, кераміка, метал[єве] виробн[ицтво,] текстиль). |
| | <p>3. Мистецтво слов’ян (В. Козловська).</p> | |
| <p>II. Мистецтво князівсько-феодалної доби.</p> <p>[Матеріальна культура й мистецтво слов[’]ян від їхнього оселення до XIII в.]</p> <p>1. Вступ до відділу: характеристика соціально-економічних та політичних умов життя даної доби.</p> | <p>4. Князівська доба X – XIII вв. (впливи візантійських культур):</p> <p>а) Архітектура (І.В. Моргилевський)</p> <p>б) Мозаїка (В. Зуммер або Ф. Шміт)</p> <p>в) Малярство монумент.[альне] і станкове (В. Лесючевський)</p> <p>г) Скульптура (М. Макаренко)</p> | <p>Том II</p> <p>Мистецтво доби раннього феодалізму. (X–XIII стол.)</p> <p>(Візантійсько-романське мистецтво)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Архітектура. • Малярство монумент[альне] й станкове. • Мозаїка. • Скульптура й різьбярство. |

| | | |
|--|--|---|
| <p>2. Будівництво. Цивільне будівництво, деревляне і камінне будівництво городів. Будівництво культове.</p> <p>3. Малярство. Монументальне малярство: фрески і мозаїки. Малярство станкове. Мініатури.</p> <p>4. Скульптура. Скульптура з дерева й каменю. Вироби з металю. Емальєрство. Кераміка. Питання про Візантійські східні впливи в мистецтві цієї доби.</p> | <p>д) Художня промисловість (М. Макаренко).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Мистецтво книги. Мініатура. • Емалеве й чернове виробництво • Золотарство. Метальові вироби. • Кераміка. Шкло. • Тканина. • Кістяне виробництво. |
| <p>III. Доба литовського феодалізму і початків доби торговельного капіталізму. [Мистецтво польсько-литовської доби XIV – ½ XVII ст.]</p> <p>1. Загальна характеристика соціально-економічних і політичних умов життя даної доби. Ремесники й цехова організація їх.</p> <p>2. Будівництво. Замкове-фортеційне будівництво. Тип пляніровки міста й міщанських будинків. Культові будови: церкви, костели, синагоги.</p> <p>3. Малярство. Монументальні розписи і їх джерела. Станкове малярство: ікона, портрет. Мистецтво книги, мініатура. Початок друкарства на Україні. Книжна оздоба.</p> <p>4. Скульптура на камені, алебастрі, дереві. Кераміка. Золотарство.</p> | <p>5. Доба феодалізму XIII – половина XVII вв. (впливи готики й ренесансу):</p> <p>а) Мурована архітектура (В. Січинський)</p> <p>б) Дерев'яне будівництво (В. Січинський, С. Таранушенко або Б. Крижанівський)</p> <p>в) Малярство монументальне і станкове (М. Макаренко або І. Свінцицький)</p> <p>г) Скульптура, художня промисловість (М. Макаренко)</p> <p>д) Мистецтво книги й гравюра (М. Макаренко).</p> | <p>Том III</p> <p>Мистецтво доби пізнього феодалізму й зародження торговельного капіталізму (XIII – ½ – XVII стол.) (Впливи готики й ренесанса).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Архітектура кам'яна. • Малярство монументальне й станкове. • Скульптура. • Мистецтво книги й гравюра. Початок друкарства. • Метальові вироби. Ливарництво. Чеканка. • Тканина і шиття. • Кераміка. |

| | | |
|---|--|--|
| 5. Тканина і шиттє. | | <ul style="list-style-type: none"> • Селянське мистецтво. |
| <p>IV. Епоха торговельного капіталізму на аграрній базі. [Мистецтво від Хмельниччини до кінця Гетьман.[щини] / Мистецтво доби Гетьманщини / Мистецтво від козацької революції до кінця Гетьманщини ½ XVII – кін. XVIII в.]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Загальна характеристика соціально-економічних і політичних умов життя даної доби. 2. Будівництво. Мійське будівництво. Панські палаци і садиби. Будівництво монастирське й церковне. 3. Малярство. Монументальні росписі. Станкове малярство: ікона й портрет. Мистецтво книги й штихарство. 4. Скульптура на камені. Кераміка й шкло. Золотарство. Мебля. 5. Шиттє й тканина. Килимарство. Шиттє на предметах культа. | <p>6. Гетьманщина – половина XVII – половина XVIII вв. (впливи бароко):</p> <ol style="list-style-type: none"> а) Мурована архітектура (Ф. Ернст) б) Малярство монументальне і станкове (Ф. Ернст) в) Скульптура і сніцарство (С. Таранушенко) г) Золотарство (П. Курінний) д) Мистецтво книги й гравюра (П. Попов) е) Шитво (М. Новицька) ж) Тканина (Б. Крижанівський або М. Щепотьєва). | <p>Том IV</p> <p>Мистецтво доби торговельного капіталізму</p> <p>Частина I. ½ XVII – XVIII ст.) (мистецтво бароко)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Архітектура кам'яна. // деревянна. • Малярство монументальне й станкове. • Скульптура й сніцарство. • Мистецтво книги й гравюра. • Золотарство. • Текстильне виробництво. • Шитво. • Кераміка. • Шкло (гути). • Кістяне виробництво. • Мебля. • Одяг. |
| <p>V. Мистецтво доби панщини й кріпацтва.</p> <p>[Мистецтво вищих і середніх клас кін. XVIII – пол. XIX ст.]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Характеристика соціально-економічних і політичних умов життя даної доби. | <p>7. Доба кріпацтва – половина XVIII – половина XIX вв. (класицизм та академізм):</p> <ol style="list-style-type: none"> а) Архітектура мурована (Ф. Ернст) б) Дерев'яне будівництво (С. Таранушенко) в) Скульптура (Ф. Ернст) г) Малярство (Ф. Ернст) | <p>Частина II.</p> <p>(кін. XVIII – ½ – XIX ст.) (Клясицизм)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Архітектура кам'яна. // деревянна. • Малярство монум[ентальне] й станкове. • Скульптура. • Мистецтво книги й гравюра. |

| | | |
|---|--|---|
| <p>2. Будівництво. Панські палаци і садиби. Плянунанне міст. Приватне, урядове й культове будівництво.</p> <p>3. Малярство. Росписі. Станкове малярство: портрет, пейзаж, жанр, мініатюра. Мистецтво книги й штихарство.</p> <p>1. 4. Скульптура монументальна. Декоративна кераміка, глина, порцеляна, фаянс. Золотарство. Вишивка.</p> | <p>д) Мистецтво книги й гравюра (П. Попов)</p> <p>е) Золотарство (П. Курінний)</p> <p>ж) Кераміка (Є. Спаська)</p> <p>з) Дерев'яна різьба (К. Мощенко або Б. Крижанівський)</p> <p>и) Тканина (Б. Крижанівський або М. Щепотьєва).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Золотарство. Ливарництво. • Кераміка (фабрична). • Шкляне виробництво. • Мебля. Одяг. • СЕЛЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО (Будівництво. • Малярство. Різьбарство. Золотарство й метал[еве] виробництво. Гончарство. • Тканина. Шитво. Писанка). |
| <p style="text-align: center;">VI. Народне (селянське) мистецтво.</p> <p>1. Особливості народнього мистецтва. Загальна характеристика його і вага його для сучасного мистецтва.</p> <p>2. Народне будівництво: хата, надвірні постройкі, їх типи й відміни в залежності від топографічних умов.</p> <p>1. Культові будинки.</p> <p>2. Різьба по дереву: техніка й орнамент.</p> <p>3. Тканина, килими й вишивки, їх типи і різниця в різних місцевостях України.</p> <p>4. Кераміка: посуд, кахлі, глиняна цяцька. Шкло.</p> <p>5. Малюваннє. Народна картинка.</p> <p>6. Писанка. Доісторичні мотиви її орнаментики. Головні типи композиції й орнаментики писанки.</p> | | |

| | | |
|---|---|--|
| <p>VII. Мистецтво доби капіталізму. [Мистецтво новітнього капіталізму ½ XIX – поч. XX ст.]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Характеристика соціально-економічних змін і стану України з середини XIX стор. 2. Будівництво. Ріст і планування міст. Цивільне будівництво, громадське й урядове. 3. Малярство станкове. Мистецтво книги. 4. Скульптура. | <p>8. Доба буржуазно-капіталістична – половина XIX – початок XX вв. (еклектизм та натуралізм):</p> <ul style="list-style-type: none"> • а) Архітектура (Ф. Ернст) • б) Скульптура (Ф. Ернст) • в) Малярство (Ф. Ернст) • г) Мистецтво книги, гравюра й графіка (Середа або В. Січинський). | <p>Том V</p> <p>Мистецтво доби промислового капіталізму (серед. XIX – поч. XX стол.) (еклектизм, натуралізм, реалізм)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Архітектура. • Малярство. • Скульптура. • Графіка. Гравюра. • Мистецтво книги. • Театр. Кіно. Фото. • Ювелірне виробництво. Золотарство. • Писанина [правдоподібно – тканина]. Одяг. • Шитво. • Кераміка. • Мебля. Обробка дерева та інших матеріалів. Транспорт. • Сільське мистецтво. |
| <p>VIII. Мистецтво доби революції.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Будівництво. Планування міст і сіл. Завдання часу. 2. Малярство. Монументальне малярство (роспис). Станкове малярство. Плакат. Книга. 3. Скульптура монументальна. Кераміка. | <p>9. Революційна доба (конструктивізм, монументалізм, неоімпресіонізм і ін.):</p> <ul style="list-style-type: none"> • а) Архітектура (В. Кричевський) • б) Скульптура (В. Седляр) • в) Малярство (Ф. Ернст, І. Врона або А. Таран) • г) Оформлення театру • д) Кераміка (Є. Спаська) • е) Тканина (Є. Спаська) | <p>Том VI</p> <p>Мистецтво доби революції (1917–1930)</p> <p>Частина I. Мистецтво Радянської України</p> <ul style="list-style-type: none"> • Архітектура. • Малярство. • Скульптура. • Графіка. Гравюра. Мистецтво книги. |

| | | |
|--|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • ж) Мистецтво книги, гравюра, графика (Ф. Ернст). | <ul style="list-style-type: none"> • Поліграфія. • Театр ([о]формл[ення]). Видовища, рев[олюційні] свята. Походи. • Кіно, фото. • Кераміка. • Тканина. Одяг. • Мебля. Обробка дерева та різних інших матеріалів (оформлення побуту). • Транспорт. • Самодіяльне мистецтво робітництва і селянства. • Виставки, музеї, екскурсії. • Мистецька школа. • Мистецтвознавство і мистецька критика. • Об'єднання та угруповання. • Біографії. Іконографія. • Бібліографія. |
| | | Частина II Мистецтво Західної України (Підрозділи ті ж самі) |

Джерело: Складено на основі публікацій: Білокін С., «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)»; Ходак І., «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського».

Ірина Ходак зазначає, «що саме в програмі «Нарисів», надісланих дослідниками до Методкому Народного комісаріату освіти УСРР, хронологічні визначення розділів було замінено на розлогі назви вульгарно-соціологічного характеру. В супровідному листі до О. Білоскурського Д. Щербаківський зазначив, що це зроблено для того, щоб членам Методкому було зрозуміло, який зміст матимуть вступні характеристики економічних і соціально-політичних умов конкретної доби»³⁷⁹. Термін «вульгарна соціологія» з'явився пізніше, науковці використовували розповсюджені тоді у публікаціях та дослідженнях істориків-марксистів терміни, які пізніше були частково замінені на інші, «виключно правильні», прийняті у 1930-х у Радянському Союзі. З пояснень Д. Щербаківського видно, що автори «Нарисів» намагалися адаптувати свою історію мистецтва до концепції класових формацій, накладаючи її як додаткове пояснення на основний текст.

У обох планах «Нарису» передбачався вступ, але, якщо у варіанті 1925 р. він мав містити «1. Предмет історії українського мистецтва; історичні, топографічні та національні межі українського мистецтва. 2. Джерела по історії українського мистецтва, розробка їх. 3. Головні риси історичного процесу в українському мистецтві», то вже у 1929 вступ скоротився до схеми соціально-економічного розвитку України. Ці зміни добре характеризують зміни у суспільстві, до яких мали пристосовуватися мистецтвознавці, акцент з мистецтва переноситься на економічну ситуацію. У плані «Історії українського мистецтва» про вступ не йдеться. У фонді О. Новицького збережений недатований текст Вступу, але російською мовою, і, ймовірно, це текст, написаний ще за часів викладання у Москві для української громади, а не для цього видання³⁸⁰.

Плани історії мистецтва передісторичної доби у першому варіанті «Нарису» та в «Історії українського мистецтва» суттєво відрізняються та добре ілюструють зміни, які за п'ять років відбулися в археологічній думці. У 1920-х рр. археологія на

³⁷⁹ Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 269. Ходак, «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського», 269.

³⁸⁰ О. Новицький, «Географическое положение страны, торговля (вступление к истории украинского искусства)», б. д., ф. 279, спр. 271, Інститут рукопису НБУВ.

теренах СРСР, зокрема в УСРР ще зберігала елементи дореволюційних європейських шкіл, але з 1929 р. зазнала жорсткої «марксизації» через державні ревізії та чистки. Культурно-історичний підхід у плані 1925 р., ділить матеріальну культуру на періоди (палеоліт, неоліт, бронзова доба), стилі (наприклад, геометричний орнамент трипільської культури) та етнічні групи (скіфи, сармати, слов'яни). Історичні зміни у плані 1925 р. пояснювалися міграціями та зовнішніми впливами, це так званий «дифузійнізм», який в плані 1930-го р. був замінений марксистсько-стадіальним підходом. Еволюція від «мисливської» до «хліборобської» доби замінюється на перехід до виробничої економіки, з акцентом на матеріальне виробництво (кераміка, металообробка). У більш ранньому плані чітко простежується антикоцентрична (класицистична) оцінка: «Занепад античного світу» та «Перемога барбарського смаку». Це мова класичної історії мистецтв (у дусі Вінкельмана), де будь-що некласичне сприймалося як деградація.

План 1930 р. вже оперує поняттям «археологічна культура» (Трипільська культура), це відхід від «доби хліборобства» в першому варіанті. Автори ототожнюють «археологічні культури» з конкретними «етносами» (народами), відомими з письмових джерел, це спроба написати етнічну історію за археологічними даними.

Важливим в обох планах є акцент на трипільську культуру Вікентія Хвойки як автохтонний український елемент.

Варіант плану Нарису 1929 р. є перехідним та дещо спрощеним. Те, що в плані вже вказані автори розділів, ніби передбачає їх спрямування і зміст, який відомий упорядникам з огляду на доробок цих авторів. Саме в цей час відбувалися суттєві політичні зміни, і Федір Ернст мав зважати на них, але навряд чи мав чітке їх розуміння. Цікаво, що у варіанті 1929 р. «Доісторичне мистецтво» та «Мистецтво слов'ян докнязівської доби» рознесені в два окремих розділи, а в планах 1925 та 1930 рр. мистецтво слов'ян розглядається лише як одного з етносів.

Наступний період «Мистецтво князівсько-феодальної доби. [Матеріальна культура й мистецтво слов[']ян від їхнього оселення до XIII в.]» – «Князівська доба X – XIII вв. (впливи візантійських культур)» – «Мистецтво доби раннього

феодалізму. (X–XIII стол.) (Візантійсько-романське мистецтво)». «Князівська доба» – це термін, з традиційної «державницької» історіографії 19-го – початку 20-го ст. (наприклад, школи В. Антоновича або М. Грушевського). Він вказує на політичну роль князів та еліт як головних замовників мистецтва. Але додавання «феодална» – це вже поступка радянській владі. План структурований як класична мистецтвознавча праця. Він починається з контексту (п. 1 Вступ до відділу: характеристика соціально-економічних та політичних умов життя даної доби.), а закінчується теоретичною дискусією (п. 4: «Питання про... впливи»). Це підхід старої академічної школи, де мистецтво є предметом інтерпретації.

У плані 1930 р. термін «князівський» повністю зникає, як «буржуазно-націоналістичний», єдиною науковою категорією визнається соціально-економічна формація. Мистецтво тепер – це не «воля князів», а «надбудова» над «феодалним базисом». Саме слово «мистецтво» за можливості уникається, йдеться про «виробництво»: емалеве, чернове, металеве, кістяне, навіть «Архітектура» і «Малярство» подані просто як пункти у списку ремесел. Замість аналізу шедеврів мистецтва у плані 1930 р. акцент припадає на детальне перерахування здобутків матеріальної культури.

Наступний етап «Доба литовського феодалізму і початків доби торговельного капіталізму. [Мистецтво польсько-литовської доби XIV – ½ XVII ст.]» (1925) та «Мистецтво доби пізнього феодалізму й зародження торговельного капіталізму (XIII – ½ – XVII стол.) (Впливи готики й ренесанса)» (1930) продовжує ту ж саму тенденцію. У плані 1925 р. використано традиційні політико-історичні маркери («литовська», «польська») бо носієм влади та замовником мистецтва була конкретна держава (Велике князівство Литовське). Як і в інших розділах формація вказана для кураторів від влади, а не як інструмент аналізу мистецтва. У структурі 1925 р. прописаний науковий підхід: контекст, теза, ілюстрації, питання (джерела), у 1930 – знову сухий перелік видів матеріального виробництва. У плані 1925 р. детально аналізується «Замкове-фортеційне будівництво» (мистецтво феодалів), «міщанських будинків» (мистецтво буржуазії/бюргерства) та «Культові будови» (церковна влада), то в 1930 р. вже немає розподілу на приналежність творів до

певних верств панівних класів, натомість вводиться «Селянське мистецтво» в цей і подальші хронологічні розділи. У плані Д. Щербаківського та Ф. Ернста селянське мистецтво було винесено в окремий розділ.

Наступний період «Епоха торговельного капіталізму на аграрній базі. [Мистецтво від Хмельниччини до кінця Гетьман.[щини] / Мистецтво доби Гетьманщини / Мистецтво від козацької революції до кінця Гетьманщини ½ XVII – кін. XVIII в.]» (1925) та «Мистецтво доби торговельного капіталізму (частина I. ½ XVII – XVIII ст.) (мистецтво бароко)» (1930). Мистецтвознавчо-історичний підхід 1925 р., який аналізує унікальний стиль національної держави (Гетьманщини) проти плану 1930 р., соціологічно-матеріалістичного, який класифікує всі види матеріального виробництва, хоча і згадується бароко.

Та ж тенденція і зберігається і в наступних розділах: «Мистецтво доби панщини й кріпацтва. [Мистецтво вищих і середніх класів кін. XVIII – пол. XIX ст.]» та винесене в окремий розділ «Народне (селянське) мистецтво», хронологічно між першою і другою половиною XIX ст. (1925) та розділ «Мистецтва доби торговельного капіталізму» «Частина II. (кін. XVIII – ½ – XIX ст.) (Клясицизм)». Винесення народного мистецтва в окремий розділ крім впливу народництва, яке передбачало розділення панського і селянського мистецтва, могло бути зумовлене тим, що цей розділ, ймовірно, мав писати Д. Щербаківський, який раніше читав курс «Українське народне мистецтво» в Інституті пластичних мистецтв (1922-1923 рр.).

У розділах «Мистецтво доби капіталізму. [Мистецтво новітнього капіталізму ½ XIX – поч. XX ст.]» (1925) та «Мистецтво доби промислового капіталізму (серед. XIX – поч. XX стол.) (Еклектизм, натуралізм, реалізм)» (1930) перший план лишається у межах мистецтвознавчого дискурсу, а у другому «мистецтво» перетворене на «художнє виробництво» і тепер охоплює всю матеріальну та візуальну культуру епохи, включаючи нові медіа (театр, кіно, фото), промисловий дизайн (мебля, одяг), промисловість (транспорт).

У розділах «Мистецтво доби революції» (1925) та «Мистецтво доби революції (1917–1930)» (1930) також зберігається відмінність у підходах (теоретична структура проти інвентарного списку) . Звичайно, за погад десять років, у 1930 р.,

про здобутки «революційного мистецтва» можна було сказати значно більше, ніж у 1925 р. У 1930 р. додаються, як і в попередньому розділі, нові медіа: «Театр», «Кіно, фото», соціальні практики: «Видовища, рев[олюційні] свята. Походи.», промисловість: «Поліграфія», «Транспорт», побут: «Тканина. Одяг», «Мебля. Обробка дерева... (оформлення побуту)». Тобто, саме життя стає мистецтвом, а художник стає не «митцем», а «інженером», який конструює новий побут і нове суспільство. Цікаво, що, автори плану 1930 р. стають не просто дослідниками, але й учасниками мистецького процесу, бо включають в план такі пункти: «Виставки, музеї, екскурсії.», «Мистецька школа.», «Мистецтвознавство і мистецька критика.». Водночас у структурі плану 1930 р. прямо проголошується план мистецтвознавчого аналізу сучасного мистецтва: «Об'єднання та угруповання.», «Біографії. Іконографія.» «Бібліографія», що значно відрізняється від обережного «інвентарного» підходу у попередніх розділах.

І наостанок, у плані 1930 р. з'являється принципово новий розділ, друга частина Мистецтва доби революції – «Мистецтво західної України». У плані коротко написано, що мають бути ті самі підрозділи, що й у першій частині, але сам факт існування цього розділу говорить про те, що укладачі сприймали Західну Україну невід'ємною частиною українського культурного простору, але, таки розглядали окремо.

21 квітня 1930 р. академік О. Новицький отримав від Державного видавництва України записку з проханням терміново надати список авторів, яких він вважає, що треба притягнути до роботи над «Українським мистецтвом», план додавався³⁸¹. У листі у відповідь академік розписав кому які розділи він радить доручити, та висловив певні зауваження, щодо плану, який радив доробити: «наприклад[,] селянське мистецтво з'являється в т. III, в IV-ому Част. I зникає, щоб з'явитись знову в част. II. в т. III зникає чомусь шкло, зникає золотарство і т. д. Том I-й краще було б скласти не по етнографічній групіровці, а за ознаками

³⁸¹ О. Новицький, «Листування А.П. Новицького з Державним видавництвом України з приводу написання рецензії на план видання “Українське мистецтво”», 1930. 21 квіт., ф. 279, спр. 288, Інститут рукопису НБУВ.

соціологічними»³⁸². Останнє зауваження вказує, що О. Новицькому була більш близька схема «Нарису історії українського мистецтва» 1925 р., з якою він був, безперечно, знайомий³⁸³.

Іноді здається, що наприкінці 1920-х – початку 1930-х рр. відбувалися шалені перегони, в яких українські діячі намагалися обігнати каток репресій, який безупинно насувався, та встигнути виконати свою програму з розбудови України. Вже у квітневому номері журналу «Печать и революция» вийшла розгромна стаття Є. Холостенка «Музейні мистецтвознавці», яка продовжила наступ на українське мистецтвознавство. А почав він, як хвалився на пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів України (27-XI - 2-XII – 1933 р.) так: «Ось як кінчалася стаття, написана не 1933–34 року, а написана 1929 року (на початку 1929 року) про мистецтвознавців-академіків, які були монополістами в той період у галузі мистецтвознавства на Україні. Вона кінчалася так: «Треба вирвати мистецтвознавство, – писав я там, – з рук ворогів і поставити його під контроль широких кіл радянської громадськості» (див. «На літературному посту», № 15, 1929)»³⁸⁴.

Але вже у 1930 р. в журналі «Печать і революція» вийшла стаття Євгена Холостенка «Музейні мистецтвознавці України», в якій було піддано нищівній критиці українських істориків мистецтва. Автор рівнявся на процеси, які відбувалися в РРФСР: «Добре відомо, що антимарксистська праця Державної академії художніх наук, яка велася у великих масштабах до реорганізації останньої, була викрита і детально висвітлена марксистською критикою. Але було б помилкою думати, що ідеалізм обмежується стінами Державної академії мистецтв, Інституту образотворчих мистецтв і ряду інших установ РРФСР. Ні, така праця поширена і в Україні, де працює і один з епігонів буржуазно-ідеалістичного мистецтвознавства. Не завадило б зайнятися їх науковими працями і оглядом своєї мистецтвознавчої практики, тим більше, що їх робота велася до недавнього часу далеко від очей

³⁸² цитовано за Білокінь, «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)». цитовано за Білокінь, «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)».

³⁸³ «Нарис історії українського мистецтва. План монографії.», б. д., ф. 279, спр. 289, Інститут рукопису НБУВ.

³⁸⁴ Холостенко і Шапошніков, *До перебудови образотворчого фронту*, 81.

радянської публіки; Вони відгородилися «високоакадемічними» стінами різних установ. Робота ведеться не тільки у Всеукраїнській академії наук, а й у низці музеїв, різних товариств при них тощо. Тут уже десяток років займаються науковою роботою, написанням і виданням творів, а також виховують численну, гідну «заміну», попутно ведучи боротьбу проти марксистської критики і мистецтва»³⁸⁵.

Під цю критику потрапило чимало науковців. Зокрема, Холостенко згадує «обер-ідеолога українського бароко, професора Макаренка», Л. Левицьку, М. Новицьку, В. Зуммера, Є. Спаську, М. Щепотьєву, Є. Кузьміна, однак особливу увагу він приділяє постаті Ф. Ернста, на кількох працях якого детально зосереджується³⁸⁶.

Так Холостенко зазначає, що хоча у виданні «Українське малярство XVII – XX сторіч» Федір Ернст соціологічно обґрунтовує розвиток мистецтва, та показує його «на тлі» соціально-економічного розвитку України, проте його позиція не марксистська і його схема розвитку мистецтва не відповідає історичній дійсності. У властивій йому манері критик і надалі вдається до тенденційних зауважень: «багато загальних фраз, в них йдеться про поміщиків, про буржуазію “взагалі”, про селянство і про порядки, все це досить вульгарно і спрощено. Але тут ми не знаходимо навіть спроби аналізу конкретної історичної дійсності, а також аналізу специфічних класових структур розглянутих соціальних формацій, класової диференціації, класової боротьби і її провідної ролі, зокрема, в розвитку мистецтва. Загальний вислів про буржуазію в цілому пояснює стилі і характер мистецтва другої половини XIX - початку XX ст. Те ж саме можна сказати і про інші епохи»³⁸⁷.

У центрі уваги поступово опиняється не мистецтво як таке, а ширша історична парадигма. У цьому контексті Є. Холостенко наводить міркування Ф. Ернста щодо революційних подій 1848 р., які, на його думку, означали перехід від панування аристократії до буржуазії, хоч і із затримкою в українських умовах: «Таким чином, революційні події 1848 р остаточно і безповоротно поклали край

³⁸⁵ Є. Холостенко, «Музейные» искусствоведы Украины», *Печать и революция* (Москва), вип. 4 (1930.): 81. Холостенко, «Музейные» искусствоведы Украины», 81.

³⁸⁶ Критичні зауваги Холостенка щодо «національно-українських установок» будуть розглянуті в наступному підрозділі, тоді як у цьому основну увагу приділено його оцінкам наукових методів істориків мистецтва

³⁸⁷ Холостенко, «Музейные» искусствоведы Украины», 83.

пануванню феодальної аристократії, і в Західній Європі влада остаточно перейшла до буржуазії. Але чи так це? Очевидно, що це не так. Зокрема, по відношенню до Німеччини. Адже відомо, що буржуазія змушена була капітулювати перед абсолютистсько-феодальною реакцією 1849 року. Мерінг писав про «боягузливе підпорядкування буржуазії віроломному перевороту, здійсненому короною», писав, що вона «зі страху перед трудящими уклала оборонно-наступальний союз з абсолютистсько-феодальною реакцією»³⁸⁸. Не до кінця зрозуміло, чи то критик вихваляється своїм знанням історії, чи то шукає ще один привід для дискредитації мистецтвознавця, оскільки в межах мистецтвознавчого аналізу йшлося радше про зміну художніх смаків і стилістичних орієнтирів, а не про класову боротьбу.

«Особливо переконливо виявляється повна безпорадність аналізувати і пояснювати творчу практику різних напрямків і окремих художників там, де постає питання про історію розвитку мистецтва в епоху зрілого капіталізму. Вона розглядається абсолютно іманентно, для автора не має значення, виразником психоідеології яких класових груп була, чи є творчість окремого художника. Проте особливо підкреслюється походження художника»³⁸⁹, – їдко іронізує Є. Холостенко, щодо наукових пошуків Ф. Ернста.

Подібні зауваження критик висловлює і в інших випадках. Так, про видання Харківського музею «Мистецтво Сходу» зі вступною статтею В. Зуммера він пише: «Брошура, згідно зі звичайними “прийомами” ідеалістичної мистецтвознавства, зводить всю суть розвитку мистецтва до різних “впливів” “Сходу” на “Захід” і навпаки»³⁹⁰.

Нищівній критиці піддаються й статті у збірнику «Український музей»³⁹¹ переважно за те, що вони мають науковий, а не пропагандистський характер. Холостенко саркастично дивується: «Стаття на глибокодумну тему “Римські монети, знайдені на території Києва” проф. Ляскоронського. Треба вміти

³⁸⁸ Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 83. Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 83.

³⁸⁹ Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 84. Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 84.

³⁹⁰ Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 84. Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 84.

³⁹¹ П. Курінний, *Український музей*, т. 1 (Управління науковими установами У. С. Р. П., 1927).

присвятити цьому “глибокому” питанню тринадцять сторінок великого формату. У цьому сенсі стаття здатна викликати навіть подив»³⁹². Та глузує зі статті М. Новицької «Датовані епитрахилі Лаврського музею», яка «споряджена докладним переліком обміряних, обмацаних, обнюханих епитрахилів, схемами ромбоподібних закріплень тощо... Здається, все зрозуміло. Буквоїдство й гробокопання тут сяють у всій своїй відвертості та переконливості»³⁹³ – підсумовує він. Саму Марію Новицьку він називає Н. Новицькою. Не менш уїдливо він пише про аспірантуру, до якої свого часу не зміг вступити: «Формалістично-ідеалістичне наслідування, іноді халтура і дилетантизм, які не мають нічого спільного з наукою, характеризують і роботу “зміни” - аспірантури, гідної своїх вчителів. Відрізнити роботу цієї «зміни» від праць сивочолих професорів не вийде»³⁹⁴. У цьому ж критичному огляді Є. Холостенко також звинуватив Ф. Ернста у незнанні марксизму та у тому, що «загальна концепція історії України, на основі якої дається ціла схема історії розвитку українського мистецтва, має досить віддалене відношення до конкретної історичної дійсності»³⁹⁵. В останньому реченні чітко прописані нові вимоги, які влада висувала до історії мистецтва – вона мала бути ілюстрацією, яка підсвічує ідею класової боротьби. Все інше клеймиться «соціологізмом», «формалізмом» тощо.

На той час, на тлі посилення репресій (процес СБУ), подібна критика звучала як визначення нової, єдиної правильної методології для історії мистецтва.

Отже, у цілому трансформація періодизації історії українського мистецтва у досліджуваний період позначилася переходом від національно-центричної парадигми, що спиралася на історико-стильові етапи (Княжа доба, бароко) та загальноєвропейський контекст, до жорсткої марксистської формаційної моделі. Заміна державницької термінології категоріями на кшталт «раннього феодалізму» та «капіталізму» призвела до деформації наукового дискурсу, в якому мистецтво

³⁹² Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 84.

³⁹³ Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 85.

³⁹⁴ Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 85. Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 85.

³⁹⁵ Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 83. Холостенко, «“Музейные” искусствоведы Украины», 83.

було зведене до матеріального виробництва та ідеологічної «надбудови» над економічним базисом.

3.3.Зміна національної концепції: від націєтворення до повернення колоніального статусу

Так склалося, що про визначення, того, що саме слід вважати українським мистецтвом і досі точаться суперечки. Трансформація визначення українського мистецтва в досліджуваній період є одним з важливих чинників зміни парадигм, що зумовлює необхідність її детального аналізу.

Як вже зазначалося, становлення мистецтвознавства як науки було тісно пов'язане з розбудовою модерних націй, оскільки національне мистецтво є одним з їх обов'язкових атрибутів. Але визначення, що треба вважати українським мистецтвом, різнилося у різні періоди історії України. До і під час здобуття незалежності у 1917, головним питанням було визначення національного стилю, школи, чи характеру мистецтва.

Формуванню концепції національного стилю українського мистецтва до 1917 р. присвячено цілий розділ у монографії Є. Антоновича та І. Удріс «Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва». У монографії зазначено що ще в середині XIX ст. в історії мистецтва «цивільні та громадські споруди півдня імперії – від бароко до сучасності – як і твори інших видів українського мистецтва, прийнято було сприймати і трактувати як частину загальноросійської, а давніші пам'ятки – як загальної давньоруської художньої спадщини»³⁹⁶. Поставити під сумнів таку офіційну концепцію вдалося завдяки загальнонаціональному піднесенню, досягненню певного рівня зацікавленості та накопиченню знань у цій галузі. Автори зазначають, що на початку XX століття у фаховій літературі, окрім досліджень національних форм і «відмінних рис», дедалі більше уваги почали приділяти пошуку і визначенню ключових характеристик національного стилю в

³⁹⁶ Антонович і Удріс, *Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва*, 263.

різних видах пластичних мистецтв, особливо в архітектурі та декоративному мистецтві. Зокрема, наводяться слова М. Сумцова, сказані наприкінці 1911 р., напередодні відкриття Всеросійського з'їзду художників про те, що ставлення до «українського стилю» змінилося за останні роки від скептичної посмішки до науково обґрунтованих знань³⁹⁷.

Для недержавної України наявність такого атрибуту, як власне мистецтво, було важливим чинником для побудови сучасної модерної нації. Але це був поступовий процес: від дослідження відмінностей мистецтва, на території населеній етнічними українцями, від мистецтв сусідніх народів, визначення українського характеру досліджуваного мистецтва, до наукового обґрунтування існування національного стилю та, у певні періоди, національної школи, до повного наукового визнання та досліджень власне українського мистецтва. Взірцем для такої праці були, в першу чергу, історії мистецтва державних націй, тому логічно, що для визначення національної приналежності використовувалися вже напрацьовані критерії. Найлегше, мабуть, було відійти від російських імперських наративів німцю за походженням, видатному досліднику українського мистецтва Ф. Ернсту. У 1925-му р. він писав: «На Україні ця потреба більша, ніж де инде, тому що вибита протягом цілих століть з руслу нормального культурного розвитку, висмоктана своїми великодержавними сусідами, Україна мусить наганяти хутким темпом те, що в інших народів лишилося вже далеко позаду, мусить будувати сучасне й майбутнє, і разом з тим з'ясовувати й усвідомлювати собі своє минуле»³⁹⁸.

Значну роль для дослідження історії українського мистецтва відіграла інституціоналізація цього процесу. Звичайно, у ті буремні роки від проголошення наміру до реального початку роботи кафедри українського мистецтва ВУАН пройшло кілька років. А Секція українського мистецтва при Українському науковому товаристві почала діяти вже у 1918 р. І сама парадигма досліджень мінялася під впливом здобуття Україною державності. Наратив був спрямований на

³⁹⁷ Антонович і Удріс, *Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва*, 263.

³⁹⁸ Ф. Ернст, «Виставка українського портрету XVII - XX століть», *Життя й революція*, вип. 10—11 (1925.): 54.

підтвердження існування українського мистецтва не тільки сучасного, про яке йшлося раніше, але й вже вільно писали про його розвиток у минулому. «Кожний нарід має своє мистецтво, тісно зв'язане з самою суттю його національного обличчя, із цього боку не ставлять винятка навіть дикуни. Тому і вкраїнський нарід, як тільки він виступив на арені історії, мав своє мистецтво, яке відповідало народньому духові» наголошував В. Модзалевський у брошурі «Основні риси українського мистецтва»³⁹⁹ 1918 р.

Микола Голубець в «Українському мистецтві» 1918 р. писав: «Наші сусіди, Москалі і Поляки, брали ледви не весь мистецький добуток українського мистецтва на свій рахунок, а ми з якоюсь дивною байдужністю дивилися на те й мовчали. Кінець кінців дійшло до того, що ми махнули в той бік рукою і раді були хоч тим, що за нами постав народ зі своїм мистецтвом. Що більше, ми почали думати головами наших ворогів і дивитися їхніми очима навіть на те, чого вони не встигли ще заграбити. Для тих „позичених” нами очей, наше мистецтво не здалося нічим більше, як кепським підроблюванням мистецтва Візантії в давніших, та таким-же поганеньким наслідуванням європейським мистецтва в новіших часах. Позатим це мистецтво для нас не існувало. Ми цуралися його, як чогось далекого й чужого»⁴⁰⁰. Ці слова добре змальовують те, в якому стані перебувала історія мистецтва недержавної нації. Подібна рефлексія була необхідним етапом написання власної історії мистецтва.

Отже, коли сам факт існування України більше не потребував першочергового підтвердження, постало цілком слушне питання про межі українського мистецтва. Саме в час, коли визначення політичних кордонів України мало доленосне значення, було підняте питання, що саме можна відносити до українського мистецтва. Дмитро Антонович у «Скороченому курсі» писав: «... які пам'ятники мистецтва вважати українськими? У всякого иншого культурного європейського народу таке питання здавало-бися неймовірним. Розуміється пам'ятниками французького мистецтва

³⁹⁹ Модзалевський, *Основні риси українського мистецтва*, 4. Модзалевський, *Основні риси українського мистецтва*, 4.

⁴⁰⁰ Голубець, *Українське мистецтво (Вступ до історії)*, 3. Голубець, *Українське мистецтво (Вступ до історії)*, 3.

вважаються всі пам'ятники мистецтва, які утворено у Франції і Французами по за Францією. Так само італійські, німецькі і інші пам'ятники мистецтва у інших народів. Розуміється те саме треба сказати і відносно України. Українськими пам'ятниками мистецтва історик вважає всі пам'ятники мистецтва, які утворено на Україні, або Українцями по за Україною»⁴⁰¹. Цей підхід вже не базувався на ознаках українського стилю, чи школи, він орієнтувався на ті засади, на яких ґрунтувалися історії мистецтв державних націй.

Цікавою в цьому контексті є позиція Федора Шміта, який, в силу багатьох причин, мав більш відсторонену позицію, йому не треба було щось доводити, чи виправдовувати, тому у «Мистецтві старої Русі-України» 1919 р. він так визначав приналежність творів мистецтва: «Нехай кийвські мозаїки виконані греками – вони все-таки пам'ятки україно-руського мистецтва, бо кияне XI віку мали повну можливість виписувати майстрів, яких вони хотіли, і коли вони виписали собі для оздобы святої Софії власне візантійських майстрів, то се означає, що власне візантійські майстри були їм найбільш до вподоби»⁴⁰².

Д. Щербаківський та Ф. Ернст у передмові до «Українського портрету» у 1925 р. писали, що під терміном «український портрет» ними розуміється «три групи цього роду художніх творів: 1) портрети, що на території етнографічної України робили її народженці. 2) портрети, що українські майстри робили по чужих землях і 3) портрети українців, що робили майстри чужинці.

Тільки така, звичайна у всіх інших народів постановка питання дасть можливість хоч би на прийдуще з'ясувати шляхи розвитку в портретному майстерстві на Україні, визначити той ґрунт, на якому цей портрет виріс, як і виявити характер художніх впливів, що відбилися на ньому»⁴⁰³.

Ф. Ернст розвивав цю тему, підкреслюючи, що поруч з технічними дисциплінами має розвиватися і мистецтво, тим більше, що воно також пов'язане з економікою і технікою. І Україна, позбавлена протягом століть можливості такого

⁴⁰¹ Антонович, *Скорочений курс історії українського мистецтва*, 6. Антонович, *Скорочений курс історії українського мистецтва*, 6.

⁴⁰² Ф. Шміт, *Мистецтво старої Русі-України* (Видавництво «Союз», 1919), 4.

⁴⁰³ Щербаківський і Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII-XX ст.*, 3.

розвитку, «висмоктана» сусідами, які мали на той час державність, мусить надолужувати шлях, пройдений іншими народами вже давно і одночасно будувати своє майбутнє. Особливо, він підкреслює важливість дослідження і усвідомлення свого минулого: «Справді – чи ясно нам це наше минуле? Чи знаємо ми, що власне входить в обсяг українського мистецтва, що наше й що чуже? – Ні, здебільшого не знаємо»⁴⁰⁴.

Також Ф. Ернст визнає вплив російського мистецтва на українське, підкреслюючи примусовий характер цього впливу, на відміну від природнього процесу взаємозапозичень сусідніх культур: «Українське мистецтво тепер наслідком усього попереднього довгого процесу примусової централізації, русифікації, відсутності власної хоч би елементарної художньої школи – цілком переплітається з мистецтвом російським, цілком знаходиться під його ідеологічним керівництвом»⁴⁰⁵.

А ситуацію кінця XIX ст. він характеризував так: «Українське мистецтво дореволюційних часів через економічний, національний та культурний гніт царської Росії, відсутність власної вищої художньої школи, державних музеїв українського мистецтва тощо – здебільшого позбавлено було яскравих ознак певної національної школи. Національна стихія виявлялась часто несвідомо для автора, а у свідомих майстрів іноді вироджувалась в етнографізм. Революція пробуджує сховані культурні сили українського народу»⁴⁰⁶, констатує автор, хоча й не уточнює яку саме революцію має на увазі. А також підкреслює значення відкриття і діяльності Української академії мистецтва для піднесення нашої художньої культури.

Наприкінці 1920-х рр. посилюються зворотні тенденції. Поступово витіснялися з наукового поля дослідження історії українського малярства, а переважна більшість досліджень почала стосуватися лише архітектури, декоративного, або народного мистецтва. У «Пояснювальній записці до перспективного п'ятирічного плану другого, соціально-економічного, відділу ВУАН» у жовтні 1930 р. зазначалося: «Проблеми українського мистецтвознавства в марксо-ленінському освітленні

⁴⁰⁴ Ернст, «Виставка українського портрету XVII - XX століть», 54.

⁴⁰⁵ Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 63. Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 63.

⁴⁰⁶ Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 81. Ернст, *Українське малярство XVII – XX сторіч*, 81.

опрацює Кабінет українського мистецтва, що дасть енциклопедію української архітектури та вивчить народню художню промисловість. Масове революційне мистецтво досліджуватиме спеціальна комісія, спеціальна ж комісія розроблятиме питання дитячої творчості»⁴⁰⁷. А у 1934 р. тема історії українського мистецтва взагалі зникла з тематики досліджень ВУАН. На той час всі наукові установи, в яких досліджувалося мистецтво скоротилися до Комісії літератури й мистецтва ВУАН⁴⁰⁸ та музеїв.

У «Пояснювальній записці до проблематики ВУАН на другу п'ятирічку» від 25 травня 1934 р. ставилися такі завдання: «Комісія літератури й мистецтва опрацьовує проблеми соціалістичного реалізму, образа нової людини в літературі і дає марксо-ленінську історію головних етапів розвитку української літератури і мистецтва, зокрема радянської української літератури і мистецтва»⁴⁰⁹.

Дослідження історії мистецтва в Науково-дослідному інституті історії матеріальної культури мали припинитися після арештів у 1933 р. провідних науковців Д. Гордєєва, С. Таранушенка, В. Зумера, П. Горбенка та Р. Заклинського.

Брак досліджень з історії українського мистецтва, та недостатня обізнаність з цього питання призвели до того, що існування цієї історії могли просто заперечувати. В опублікованій 1930 р. книзі Якова Тугенхольда «Мистецтво жовтневої епохи», автор писав: «В провінційній Україні старого режиму не було всіх тих художніх напрямів, які були в дожовтневій Росії. Тут доводилося створювати все заново. І дійсно, якщо брати це до уваги, доводиться з великим подивом констатувати, що успіхи, досягнуті Радянською Україною у сфері творчості і художньої освіти, насправді величезні. Щоправда, деяким мистецьким поживанням стала заснована в 1917 р. Центральною радою Українська академія мистецтв (реорганізована в 1924 р. у нинішній Київський художній інститут). Але мистецькі діячі, призначені Радою, навряд щоб могли пустити українське мистецтво на нові рейки: Г. Нарбут приніс із собою петербурзький графічний стилізм,

⁴⁰⁷ Сохань, *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*, 131.

⁴⁰⁸ Сохань, *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*, 334–37.

⁴⁰⁹ О. Онищенко, ред., *Історія Національної академії наук України (1934-1937) : Документи і матеріали* (НБУВ, 2003), 114.

Мурашко – навики Мюнхена і т. ін.»⁴¹⁰. Цей текст, написаний щонайменше за два роки до публікації (адже автор помер наприкінці 1928 р.), чітко окреслює рамки, в які українську історію мистецтва і саме українське мистецтво прагнули вписати офіційні радянські мистецтвознавці. За такою ж логікою в наступні роки відбувалося розмивання меж українського мистецтва: з нього максимально вилучали як окремих художників, так і цілі напрями, позначені впливами інших художніх центрів, водночас зводячи саме українське мистецтво до народного або другорядного порівняно з російським.

Таким чином можна стверджувати, що трансформація національної концепції в українському мистецтвознавстві у досліджуваний період пройшла шлях від утвердження наукової суб'єктності та націєтворення через розробку категорії «українське мистецтво» до його ідеологічної об'єктивізації в спробі побудови класової теорії історії мистецтва.

Висновки до Розділу 3

Отже, визначення українського стилю у пам'ятках мистецтва на території України у період до здобуття Україною державності, було підготовчим етапом для створення історії українського мистецтва. Але саме здобуття державності дозволило науковцям впевнено писати саме про українське мистецтво, а не український стиль, чи школу.

На основі аналізу матеріалів третього розділу, присвяченого зміні наукових та ідеологічних парадигм у дослідженні історії українського мистецтва 1917–1930 років, можна сформулювати такі висновки:

Протягом досліджуваного періоду відбулася трансформація методологічного вектора. Розвиток українського мистецтвознавства у досліджуваний період не був процесом внутрішньої еволюції наукової думки, а став наслідком ідеологічного тиску, що призвело до заміщення національно-центричної парадигми класово-соціологічною моделлю. Якщо у політичному аспекті на етапі здобуття державності

⁴¹⁰ Цит. за Яків Тугенхольд, «Українське мистецтво», у *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи* («Дух і літера», 2023), 594. цитовано за Тугенхольд, «Українське мистецтво», 594.

історія мистецтва розглядалася як засіб легітимації нації, то з утвердженням радянської влади вона перетворилася на інструмент пропаганди та ілюстрацію класової боротьби.

На цей період припадає суттєва ревізія періодизації та термінології: Аналіз нереалізованих планів академічних видань історії мистецтва (1925–1932 рр.) засвідчує послідовну заміну історичних маркерів: державницьку термінологію (наприклад, «Князівська доба») було вилучено на користь марксистських формаційних категорій («ранній феодалізм»), що фактично деконструювало національну ідентичність у науковому дискурсі. Мистецтвознавство було зведене до матеріального виробництва, де художній твір трактувався виключно як «надбудова» над економічним базисом.

Також відбулася селекція кадрів та відбувалася примусова заміна «старої» академічної школи (О. Новицький, Ф. Ернст, С. Гіляров) новою генерацією «партійних мистецтвознавців» та «режимних критиків» (П. Горбенко, Є. Холостенко та інші). Діяльність Є. Холостенка базувалася на методах публічного політичного цькування фахівців.

Впровадження формули про «дві культури» (народну та буржуазну) стало механізмом маргіналізації професійного українського мистецтва. Шляхом штучного піднесення безособового «фольклору» над індивідуальною майстерністю радянська влада заперечувала тяглість високої національної традиції, тавруючи її як «ворожу» та «буржуазно-націоналістичну».

Фінальний етап зміни парадигм (1929–1930 рр.) ознаменував втрату українським мистецтвознавством академічної суб'єктності та його повернення до провінційного, колоніального стану. Ліквідація київських наукових осередків та перетворення історії мистецтва на частину «історії народів СРСР» нівелювали здобутки національної школи, штучно звужуючи рамки української культури до етнографічного додатку імперського нарративу.

Отже, зміна парадигм у 1917–1930 рр. стала процесом цілеспрямованої деструкції методологічного апарату української науки, що призвело до розриву її органічного зв'язку з європейським інтелектуальним контекстом.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало змогу комплексно проаналізувати трансформацію інституційних та концептуальних засад вивчення історії українського мистецтва у 1917–1930 рр., з чого можна зробити такі висновки:

1. Стан наукової розробки проблематики історії українського мистецтва визначає радянський період як час суттєвих обмежень: історіографія мистецтвознавства перебуває під забороною або жорсткою цензурою в УРСР. Після відновлення незалежності України формується системне вивчення міжвоєнного періоду, що супроводжується появою значного масиву історико-біографічних досліджень, студій київської та харківської мистецтвознавчих шкіл, а також праць, присвячених окремим інституціям. Включення історіографії суміжних дисциплін – архівістики, археології, педагогіки – розширює контекст дослідження. Водночас джерельна база потребує подальшого дослідження, оскільки через втрату частини державних архівів необхідне залучення особистих фондів науковців та інших джерел.

2. Аналіз трансформації інституційних і концептуальних засад історії українського мистецтва у 1917-1930 рр. фіксує існування двох взаємопов'язаних векторів розвитку: націєтворчого, співзвучного загальноєвропейським процесам формування національних мистецьких історій, та марксистського, ідеологічного, який поступово ставав домінантним. Розбудова наукових інституцій після здобуття державності дала значний імпульс дослідженням історії українського мистецтва. Але до 1930 р., попри спротив інституційного механізму, державний вплив забезпечив утвердження марксистської моделі мистецтвознавства.

3. Діяльність мистецтвознавчих аспірантур, в яких досліджувалося українське мистецтво, починалася в межах НДКМ, де формувався основний центр підготовки майбутніх науковців. Після 1926 р. розширення аспірантур відбувалося через музейні установи, однак основна навчальна база зберігалася переважно при НДКМ та ВІМШ. Навчальний процес поєднував семінарські заняття, консультації та екскурсійні практики, що забезпечувало комплексну підготовку фахівців.

4. Діяльність кафедри українського мистецтва УАН, Секції українського мистецтва при Українському науковому товаристві та пам'яткоохоронних організацій у період державотворення концентрувалася на виявленні, збереженні та дослідженні пам'яток українського мистецтва. Паралельно відбувалася українізація закладів вищої освіти, в яких викладалися мистецтвознавчі дисципліни.

5. Більшовицькі реформи 1919–1924 років відбувався як хаотичний процес централізації науки та освіти. Документи цього періоду фіксують ліквідацію або реорганізацію інституцій, що розглядалися як «класово чужі», зокрема Української академії мистецтва та Київського археологічного інституту. Науковці поєднували пасивний спротив із адаптацією до нових умов. Формування завдання створення марксистської історії мистецтва змінило дослідницькі пріоритети, однак не припинило наукової діяльності, хоча вплинуло на неї.

6. В архівних матеріалах зафіксований конфлікт між ректором КХІ І. Вроною та керівником НДКМ Ф. Шмітом, який сформував тривале інституційне протистояння та ускладнив розвиток кафедри. Після від'їзду Ф. Шміта наукова робота та розбудова інституцій продовжувалася під керівництвом О. Новицького. Освітній процес тривав в альтернативних структурах, зокрема на семінарах та в гуртку Studio, а аспірантура при НДКМ зберігала свою функціональність.

7. Період 1926–1929 років характеризувався пошуком інституційних компромісів та трансформацією наукових структур. Музейний відділ КХІ став наступним осередком мистецтвознавчої освіти. Створення Секції мистецтва в Харкові розширювала діяльність Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. Проте, вже фіксуються спроби інтеграції мистецтвознавства в марксистські інституційні структури.

8. Події, що передували масовому терору 1930-х років, сформували контекст остаточної централізації науки. Вхідження Секції мистецтва в Харкові до Інституту історії матеріальної культури та ліквідація НДКМ у Києві сприяли зміні напрямку мистецтвознавчих досліджень. Освітня реформа 1930 р. вплинула на роботу Музейного відділу КХІ, проте не зупинила його діяльність.

9. Концептуальні зміни в дослідженні історії мистецтва призвели до ревізії методології та періодизації. Національно-центрична модель, що спиралася на історико-стильову логіку розвитку (Княжа доба, бароко) та європейський контекст, поступилася формаційній марксистській схемі. Заміна державницької термінології категоріями «феодалізм» і «капіталізм» змінила зміст наукового дискурсу, у межах якого мистецтво стало трактуватися як елемент ідеологічної надбудови.

10. Генеза концепції історії українського мистецтва пройшла етапи зміни його статусу: від уявлення про український стиль як самостійну систему в етнічному та культурному просторі до поступової втрати суб'єктності в радянській моделі. Наприкінці 1920-х років утвердилася вимога розглядати мистецтво крізь призму класових формацій.

11. Ідеологічний чинник визначав формування радянського канону історії українського мистецтва, встановлюючи межу між природною еволюцією наукової думки та її адміністративно-політичним регулюванням. Саме цей чинник задав напрям трансформації дисципліни у 1930-х рр.

Динаміка трансформацій наукових і освітніх інституцій визначала зміну пріоритетів українознавчих студій. Структура Української академії наук забезпечувала провідну роль досліджень українського мистецтва, однак подальші реформи поступово знижували її значення. Об'єднання Першого історично-філологічного відділу ВУАН із Третім економічним відділом змінило тематичну спрямованість досліджень. Вплив радянської влади на ВУАН, Науково-дослідну кафедру мистецтвознавства, музеї та художні інституції проявлявся через затвердження програм і обмеження фінансування. Попри це, науковці зберігали інституційну тяглість, продовжували дослідження та забезпечували підготовку нових поколінь мистецтвознавців.

Таким чином, у цілому досліджуваний період відображає перехід від відносно автономного розвитку українського мистецтвознавства до початку його повної інтеграції в ідеологічну систему радянської науки. Сукупність інституційних змін, трансформацій освітнього процесу та перегляду концептуальних засад визначила

нову модель історії мистецтва, в якій національний компонент поступився ідеологічному.

Отримані результати відкривають низку **перспектив** для подальших наукових студій. Насамперед актуальним є продовження дослідження, яке б охопило наступний період – 1930-1939 рр. Це дозволило б здійснити комплексне синтетичне дослідження історії українського мистецтвознавства міжвоєнного періоду із залученням нововиявлених архівних матеріалів. Перспективним напрямом є більш докладне дослідження діяльності мистецтвознавчих аспірантур.

Окремої уваги потребує аналіз транснаціональних зав'язків українського мистецтвознавства, його взаємодії з європейськими науковими традиціями та впливу ідеологічних трансформацій на формування категоріального апарату дисципліни. Важливим також є дослідження механізмів інституційного тиску та цензури, що дозволить глибше зрозуміти процеси деформації наукового дискурсу. Зокрема, актуальним має бути порівняння процесів, які відбувалися в Україні у міжвоєнний період з процесами у країнах «соціалістичного табору», відповідно, у післявоєнний.

Нарешті, перспективним видається міждисциплінарний підхід із залученням методів інтелектуальної історії, соціології знання та історії ідей, що сприятиме більш повному осмисленню розвитку українського мистецтвознавства у ХХ столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович, Д. *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Вид. Укр. Ун-ту, 1923.
2. Антонович, Д. *Українське мистецтво. Конспективний нарис*. Нова Україні, 1923.
3. Антонович, Є., і І. Удріс. *Українське мистецтвознавство кінця ХІХ – початку ХХ століття: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва*. Видавничий дім, 2015.
4. Бажан, Микола Платонович, ред. *Історія українського мистецтва: у 6 томах*. Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1967.
5. Білецький, П. *Скарби нетлінні: українське мистецтво у світовому художньому процесі. У світі прекрасного*. Людина; Суспільство; Прогрес. Мистецтво, 1974.
6. Білокінь, С. *В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст*. Інститут історії України НАН України, 2006. <https://www.s-bilokin.name/Personalia/Ernst.html>.
7. Білокінь, С. «Каталог 2-ї звітної виставки Української державної академії мистецтв (УДАМ). Осінь 1921 року». *Студії мистецтвознавчі* (Київ), вип. 3(19) (2007.): 84–96.
8. Білокінь, С. *Масовий терор*. Коло, 2013.
9. Білокінь, С. *Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали*. 3е-тє вид., доп. вид. Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник; НАН України, Ін-т історії України; Центр культурол. студій, 2006.
10. Білокінь, С. «Незреалізоване видання Шеститомної історії українського мистецтва (1930–1931)». *Студії мистецтвознавчі*, 2010. , 50–80.
11. Білокінь, С. «Федір Ернст: невідома автобіографія початку 1930-х рр.» *Історія України: маловідомі імена, події, факти* (Київ), вип. 35 (2008.): 173–96.
12. *Більшовик*. «Єдиний мистецький інститут у Києві». 1924. 28 лют.
13. Богомазов, О. *Животис та елементи*. Задумливий страус, 1996.

14. Бонь, О. *Академік Олекса Петрович Новицький: наукова та громадська діяльність*. Повернуті імена. Рідний край, 2004.
15. Бонь, О. «Дмитро Гордєєв та діяльність харківських мистецтвознавців у 1920–1930-х роках». *Київські історичні студії*, вип. 1 (2) (2016.): 70–78.
16. Бонь, О. «Контрольований ренесанс: взяття під контроль більшовицьким режимом українського літературно-мистецького середовища у 1920-х роках». *Київські історичні студії*, вип. 1 (20) (2025. чер.): 54–60.
<https://doi.org/10.28925/2524-0757.2025.16>.
17. Бонь, О. «Ліві та праві в літературно-мистецькій інтелігенції 1920-х років: до питання оцінки». *Київські історичні студії*, вип. 2 (21) (2025. груд.): 25–33.
<https://doi.org/10.28925/2524-0757.2025.23>.
18. Бонь, О. «Федір Ернст та його діяльність у мистецтвознавчих наукових осередках у 1920–1930 роках». *Краєзнавство*, 2012. .
<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/121383/20-Bon.pdf>.
19. Врона, І. «На шляхах Радянської мистецької школи». *Більшовик*, 1924. 09 берез.
20. Врона, І. «Пора організувати "художні науки"». *Культура і побут. Вісті ВУЦВК*, вип. 18 (1926.).
21. Гирич, І., і А. Горькова. «Київський археологічний інститут (1917–1924 рр.) як багатопрофільна платформа співпраці гуманітаріїв-науковців Києва». *Український історичний журнал*, вип. 6 (2019.): 82–98.
<https://doi.org/https://doi.org/10.15407/uhj2019.06.082>.
22. Голубець, М. *Українське мистецтво (Вступ до історії)*. Шляхи, 1918.
23. Гординський, С. «Справжнє обличчя українського мистецтва СРСР». *Діло*, 1937. 01 трав. 95е вид.
24. Грушевський, О. «Проф. Гр. Павлуцький». Некрологи. *Україна. Кн. 1-2*, 1924. .
<https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009006>.
25. Дацків, І., і В. Пархоменко. «Доля архівів УРСР у роки Другої світової війни». *Український історичний журнал*, вип. 5 (2019.): 59–68.
26. Державна планова комісія УСРР. *Наукові установи та організації УСРР*. Друга друкарня ім. В. Блакитного, 1930.
27. *Діло*. «Культурний фронт в УСРР». 1927. 15 квіт.
28. Ернст, Ф. «Виставка українського портрету XVII - XX століть». *Життя й революція*, вип. 10–11 (1925.): 54–60.

29. Ернст, Ф., ред. *Київ: Провідник*. Видавець Олександр Савчук, 2022.
30. Ернст, Ф. *Українське малярство XVII – XX сторіч*. ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ ім. Т. ШЕВЧЕНКА У КИЄВІ, 1929.
31. Ернст, Ф. *Українське мистецтво XVII-XVIII віків*. Криниця, 1919. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000028719>.
32. Єфремов, С. *Щоденники, 1923–1929*. ЗАТ "Газета «Рада». За редакцією О. Путро. Київ, 1997. <http://resource.history.org.ua/item/11009>.
33. Жолтовський, П. *Вибрані праці. Т. 1: Umbra vitae: Спогади. Листування. Додатки*. За редакцією Олександр О. Савчук. Видавець Савчук О., 2013.
34. Завальнюк, О. *Утворення і діяльність державних українських університетів (1917-1921рр.)*. “Аксіома”, 2011.
35. Зіновієва, Ю. «Матеріальне забезпечення Першого державного музею і Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка та їхніх співробітників у 1920-х рр.(за матеріалами наукового архіву НХМУ)». *Науковий вісник Національного музею історії України* 2, вип. 1 (2016): 183–87.
36. Іваненко, С. *Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини XX століття*. 2018. <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/2435>.
37. Іваненко, С. «Українське мистецтво в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини XX століття». ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2018.
38. «Історія музею». Дата звернення 2025. 22 верес. <https://nmiu.org/museum-history>.
39. Калениченко, Л. «Изограмота в подготовке музейных кадров». *Советский музей*, вип. 1 (1935.): 69–73.
40. Касіян, В., і Є. Холостенко. «По ювілейних виставках Москви». *Молодняк*, вип. 1 (1928.).
41. Кашуба-Вольвач, О., ред. *Олександр Богомазов: творча лабораторія [науковий каталог]*. Київ, б. д.
42. Кашуба-Вольвач, О. «Педагогічні програми з Фортеху. Огляд авторських концепцій та їх аналіз». *Сучасне мистецтво*, вип. 5 (2008.): 191–211.
43. Кашуба-Вольвач, О. «Педагогічні програми Олександра Богомазова 1922-1928 років». *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, вип. 6 (2009.): 152–64.

44. Ковальчук, О. «Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Кафедра теорії та історії мистецтва, 2003.
45. Колобов, О., ред. *Історія Національної академії наук України, 1918–1933 : наук.-довід. апарат*. НБУВ, 2002.
46. Коренюк, Ю. «Художній ансамбль Софії Київської – історичні приклади втілення реставраційної концепції “відтворення пам’ятки в первинному вигляді”». *Культурологічна думка*, вип. 13 (2018.): 158–83.
47. Корж-Усенко, Л. *Історія розвитку вищої освіти в Україні: навчально-методичний посібник для аспірантів спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки*. СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021.
48. Короткий, В., і В. Ульяновський. *ALMA MATER: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917-1920: Матеріали, документи, спогади*. Прайм. Т. 2. Київський університет у документах, матеріалах та спогадах сучасників. Київ, 2001.
<http://resource.history.org.ua/item/0013044>.
49. Криволапов, М. *Про мистецтво та художню критику України ХХ століття*. Видавничий дім А+С, 2006.
50. Крутенко, Н. «Лука Калениченко - реставратор і пам’яткоохоронець». *Пам’ятки України* (Київ), вип. 4 (2004.).
<https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10238>.
51. Курінний, П. *Український музей*. Т. 1. Управління науковими установами У. С. Р. Р., 1927.
52. Кучмаренко, В. і Онищенко, О., ред. *Історія Національної академії наук України. 1924-1928 : Документи і матеріали*. НАН України. Національна бібліотека України ім. В.І.Вернадського, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського, 1998. <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001910>.
53. Левицька, М. «Осередки мистецтвознавчих досліджень у Львові: трансформації повоєнного десятиліття (1946-1950-ті рр.)». *Text and Image: Essential Problems in Art History 2*, вип. 20 (2025): 49–72.
<https://doi.org/10.17721/2519-4801.2025.2.05>.
54. Луначарский, А. *Неизданные материалы*. За редакцією Н. Трифонов. «Наука», 1970.

55. Матоліч, І. *З історії українського мистецтвознавства: становлення, провідні особистості, наукові установи, навчальні заклади, сучасні проблеми: монографія*. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2023.
56. Матяш, І. «Архівна наука і освіта в Україні 1917–1930-х років». Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук, Український науково-дослідний інститут архівної справи та документознавства, 2001.
57. Матяш, І. «Перший вищий навчальний заклад архівного профілю в Україні (З історії Київського археологічного інституту)». *Український археографічний щорічник*, вип. 3 (1999.): 264–90.
58. Мелер, В. «Шляхи нової школи в мистецтві (По лінії “ІЗО”». *Більшовик*, 1923. 05 груд.
59. *Мистецько-технічний ВИИШ*. Видання К. Х. І., Т. 1. ВИДАННЯ К. Х. І, 1928.
60. Модзалевський, В. *Основні риси українського мистецтва*. Друкарня Г. М. Веселої, 1918.
61. Наконечна, Л. «Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури». *Курбасівські читання*, 2017. , 34–43.
62. Нестуля, О. *Біля витоків державної системи охорони пам'яток культури в Україні (Доба Центральної Ради, Гетьманщини, Директорії)*. Інститут історії України АН України, 1994.
63. Нестуля, О. «Дослідник народного мистецтва (С. А. Таранушенко)». У *Репресоване краєзнавство (20–30 роки)*, за редакцією Л. Бабенко, С. Бабенко, Г. Білоус, і ін. Рідний край; Хмельницький редакційно-видавничий відділ, 1991.
64. Нестуля, О. «Понад усе ставив істину (Ф. І. Шміт)». У *Репресоване краєзнавство (20–30 роки)*, за редакцією Л. Бабенко, С. Бабенко, Г. Білоус, і ін. Рідний край; Хмельницький редакційно-видавничий відділ, 1991.
65. Нестуля, О. «Україна стала його долею (Ф. Л. Ернст)». У *Репресоване краєзнавство (20–30 роки)*, за редакцією Л. Бабенко, С. Бабенко, Г. Білоус, і ін. Рідний край; Хмельницький редакційно-видавничий відділ, 1991.
66. Нікуленко, С. «Становлення вищої художньої школи в Україні (1917–1934)». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Харківський художньо-промисловий інститут, 1997.
67. Новицький, О. «Географическое положение страны, торговля (вступление к истории украинского искусства)». б. д. Ф. 279, спр. 271. Інститут рукопису НБУВ.

68. Новицький, О. «Здобутки українського мистецтвознавства та археології за десятиріччя після Жовтневої Революції». № 255. *Пролетарська правда*, 1927. 06 листоп.
69. Озірна, О. «Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія “Листа 26”(1926)». *Мистецтвознавство України*, вип. 25 (2025.): 225–36. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346173>.
70. Озірна, О. «Павло Горбенко: функціонер, чи мистецтвознавець?» *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка 2*, вип. 94 (2025): 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-16>.
71. Озірна, О. «Проблеми досліджень історії українського мистецтва у 1917–1934 роках: від УНР до УСРР». *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, вип. 35 (2024.): 194–205. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-21>.
72. Озірна, О. «Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом». *Актуальні питання гуманітарних наук 2*, вип. 78 (2024): 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-10>.
73. Онищенко, О., ред. *Історія Національної академії наук України (1934-1937) : Документи і матеріали*. НБУВ, 2003.
74. Паньок, Т. «Становлення вищої художньої освіти на початку ХХ століття». *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*, вип. 39 (4) (2013.): 116–23.
75. Паньок, Т. «Формирование системы высшего художественно-педагогического образования в украине в 1920-х годах ХХ века». *Ученые записки Крымского инженерно-педагогического университета*, вип. 45 (2014.): 20–26.
76. Патон, Б., ред. *Історія Академії наук Української РСР : у 2 кн. 1 кн.* Гол. ред. УРЕ, 1967.
77. Піскунов, Є., і В. Пітеніна. «Особливості викладання пластичної анатомії в системі сучасної мистецької освіти». *Українська академія мистецтва*, вип. 36 (2024.): 154–60. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-36-16>.
78. Плохій, С. *Великий переділ: Незвичайна історія Михайла Грушевського*. Перекладено М. Климчук. Критика, 2011. <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-8978-40-1/978-966-8978-40-1.pdf>.
79. Побожій, С. «“Жупани”. Справа № 1029 про процес над харківськими мистецтвознавцями». *Родовід* (Київ), вип. 1(17) (б. д.): 17–25.

80. Побожій, С. *З історії українського мистецтвознавства*. Університетська книга, 2005.
81. Побожій, С. «Харківська секція кафедри мистецтвознавства. З історії мистецтвознавчих осередків України 20–30-х років». *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та наукові праці*, 1994. , 118–24.
82. Принь, О. «Мистецтвознавчий напрям діяльності Українського інституту історії матеріальної культури НКО УСРР (1930–1933)». *Проблеми історії та археології України: Матеріали XII Всеукраїнської наукової конференції (Харків, 13–14 листопада 2020 р.)* (Харків), 2020. , 72–73.
83. Пуцко, В. «Про „Скорочений курс історії українського мистецтва” Д. Антоновича». *Образотворче мистецтво* (Київ), вип. 1 (1991.): 44–48.
84. Пучков, А. «Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони». *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, вип. 6 (2009.): 321–68.
85. Пучков, А. *Мистецтвознавець Григорій Павлуцький: Перший український*. Алмаз, 2018.
86. Пучков, А. *Між навігаційними щоглами: профілі українських мистецтвознавців: архітектура і візуальне мистецтво*. Дух і Літера, 2018.
87. Сидоренко, А. «Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2021.
88. Січка, М. «Діяльність київських мистецтвознавців у 1920 – 1930-ті роки: соціально-культурний аспект». *Дисертація на здобуття к.н. мист-ва Київський університет імені Бориса Грінченка*, 2017. .
89. Січка, М. «Підготовка молодих мистецтвознавців у гуртку “Studio” у 1920–1930 рр.» *Київ і кияни у соціокультурному просторі ХІХ–ХХІ століть: європейський цивілізаційний вимір* (Київ), 2015. .
90. Слободян, С. «До питання про історичні погляди М. М. Покровського». *Історична панорама. Спеціальність : Історія*, вип. 21 (2015.): 79–94.
91. Слободян, С. «Політика радянської влади у сфері шкільної історичної освіти у 1917-1941 рр.» Спеціальність 07.00.02 на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2018.

92. Соколюк, Л. *Дмитро Антонович у вирі часу: сучасні проблеми викладання історії українського мистецтва. У Дмитро Антонович і українське мистецтвознавство*. Národní knihovna ČR, 2009.
93. Соколюк, Л. *Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962)*. Видавець Олександр Савчук, 2023.
94. Сохань, П., ред. *Історія Академії наук України, 1918–1923 : док. і матеріали*. Наукова думка, 1993. <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001905>.
95. Сохань, П., ред. *Історія Національної Академії наук України. 1929–1933 : Документи і матеріали*. НАН України, Національна бібліотека України ім. В.І.Вернадського, 1998. <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001909>.
96. Ставицька, А. «Данило Щербаківський як викладач Київського археологічного інституту». *Наукові записки з української історії : збірник наукових статей*, вип. 36 (2015.): 65–69.
97. Ставицька, А. «Науково-дослідницька діяльність Київського археологічного інституту». *Наукові записки з української історії*, вип. 43 (2018.): 111–18.
98. Ставицька, А. «Становлення і розвиток археологічної освіти в Україні (1917–1924 рр.)». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук 07.00.01, Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди, 2014.
99. Стефанишин, Т. «Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва». У *Дмитро Антонович і українське мистецтвознавство*. Národní knihovna ČR, 2009. <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/27906/file.pdf>.
100. Стефанишин, Т. «Концепція історії українського мистецтва в науковій спадщині Д. Антоновича, М. Голубця й В. Залозецького: методологічний і порівняльний аспекти». *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, вип. 3 (2011.): 557–71.
101. Сторчай, О. «Практика мистецтвознавчих екскурсій у Київському археологічному інституті в 1920-х рр.(публікація документа)», *Мистецтвознавство України*, вип. 12 (2012.): 313–22.
102. Сторчай, О. «Становлення й розвиток мистецької освіти у Київському університеті (1834-1924)». Канд. мистецтвознав. : 17.00.05, НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2010.
103. Товкач, С. «Наскок на радянську мистецьку школу». *Комуніст*, 1927. 31 берез.

104. Тугенхольд, Я. «Українське мистецтво». У *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. «Дух і літера», 2023.
105. Удріс, І. «До питання про концепцію історії українського мистецтва у вітчизняному мистецтвознавстві початку ХХ століття». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*, вип. 7 (2004.): 113–30.
106. Ходак, І. «Концепція історії українського мистецтва Данила Щербаківського». *Мистецтвознавство України*, вип. 10 (2009.): 265–75.
107. Ходак, І. «Листи Федора Ернста до Данила Щербаківського: сторінки співпраці вчених». *Студії мистецтвознавчі*, вип. 1–2 (2013.): 144–71.
108. Ходак, І. *Людський заробіток: Данило Щербаківський-сильвета українського мистецтвознавця*. Видавець Олександр Савчук, 2020.
109. Ходак, І. *Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук: з історії вітчизняного мистецтвознавства 1920-х-початку 1930-х роков*. Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського; Видавець Савчук О. О., 2017.
110. Ходак, І. «Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2010.
111. Ходак, І. «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий етап діяльності (1922–1924)». *Студії мистецтвознавчі*, вип. 2 (2014.): 109–25.
112. Ходак, І. «Музей мистецтв імені Б. І. та В. М. Ханенків Всеукраїнської академії наук: макаренківський період діяльності». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, вип. 14 (2014.): 97–116.
113. Ходак, І. «Кафедра всесвітнього мистецтва Всеукраїнської академії наук: інституції, персоналії, основні напрями досліджень». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, вип. 4–5 (2014.): 115–22.
114. Холостенко, Є. «“Музейные” искусствоведы Украины». *Печать и революция* (Москва), вип. 4 (1930.).
115. Холостенко, Є., і М. Шапошніков, ред. *До перебудови образотворчого фронту*. Мистецтво, 1934.
116. Цеунов, И., і Д. Черкасская. «Методологический перелом в советской археологии: взгляд из Киева (по материалам НА ИА НАНУ)». *Revista*

Arheologică (Chişinău) XIII, вип. 1–2 (2017).
<https://www.cceol.com/search/article-detail?id=601765>.

117. Шмагалю, Р. *Мистецька освіта і мистецтвознавство в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції*. Львівська національна академія мистецтв, 2022.
118. Шміт, Ф. *Мистецтво старої Русі-України*. Видавництво «Союз», 1919.
119. Щербаківський, Д. «[Рец.:] Микола Голубець. Українське мистецтво (вступ до історії). Львів–Київ 1918 р. Новітня бібліотека № 29. Накладом Видавництва “Шляхи”. 31 стор., 30 мал. Ціна 3 кор., на кращім папері 4 кор.» *Наше минуле*, вип. Ч. 2 (1918.): 226–28.
120. Щербаківський, Д., і Ф. Ернст. *Український портрет. Виставка українського портрету XVII-XX ст.* Київ-Друк, 1925.
121. Щербаківський, Д., і Ф. Ернст. «Ще про організацію “художніх наук”». *Культура і побут. Вісті ВУЦВК*, вип. 23 (1926.).
122. Щербань, Т. *Мистецтвознавіці українського наукового товариства та їхній внесок у науку, освіту, культуру*. 2009. .
<https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/27146>.
123. Щупак, С. «Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів». *Життя й революція*, вип. 6 (1926.): 53–61.
124. Эрнст, Ф. *Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году*. ГУРО, 1918.
125. Юркова, О. «Діячі науки в полі зору диктатури». У *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*, т. 2, за редакцією С. В. Кульчицький. Інститут історії України НАН України, 2015.
126. Юркова, О. «Наукова атестація істориків в Україні: нормативна база та особливості захисту дисертацій (друга половина 1920-х – 1941 рр.)». *Проблеми історії України: Факти, судження, пошуки* 2, вип. 19 (2010): 137–53.
127. Яворський, М. *Коротка історія України*. 5е вид. Державне видавництво України, 1926.
128. Яненко, А. «Марія Вязьмітіна і Київський археологічний інститут: фольклорні ремінісценції». Наукова конференція «Бібліотекарки України: Марія Вязьмітіна». Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Г. Заболотного, 2016. . <https://www.academia.edu/33423825/>.

129. Яненко, А. «Підготовка музейних працівників в аспірантурі всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр». *Сіверицина в історії України* (Київ-Глухів), вип. 8 (2015.).
130. Яненко, А. *Підготовка музейних працівників в аспірантурі Лаврського музею культур та побуту та Всеукраїнського музейного городка у другій половині 1920-х – на початку 1930-х рр.* вип. 9 (2016.): 483–93.
131. Яненко, А., і С. Тарнавська. «Підготовка та підвищення кваліфікації археологічних кадрів при музеях УСРР (1920-ті – початок 1930-х рр.)». У *Сіверицина в історії України. Збірник наукових праць*, т. 5. Київ–Глухів, 2011.
132. Ясь, О. «Клас і нація у концепції української історії Матвія Яворського». *Історіографічні дослідження в Україні*, вип. 23 (2013.): 198–235.
133. Bartlová, M. «Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?» *Sešit Pro Umění, Teorii a Příbuzné Zóny*, вип. 29 (2020). <https://vvp.avu.cz/app/uploads/2021/01/2020-29-bartlova.pdf>.
134. Born, R. *Budapest und die Entwicklung des sozialgeschichtlichen Ansatzes in der Kunstgeschichte*. 2011. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412213688.93>.
135. Filipová, M. «Between East and West: The Vienna School and the Idea of Czechoslovak Art». *Journal of Art Historiography*, вип. 8 (2013. чер.). <https://arthistoriography.wordpress.com/2013/06/>.
136. Filipova, M. «The construction of national identity in the historiography of Czech art». PhD thesis, University of Glasgow, 2009. .
137. Labuda, A. «“A History of Polish Art” by Michał Walicki and Juliusz Starzyński in Poland between the World Wars. The West, Poland, the East». *Artium Quaestiones*, вип. 30 (2019. груд.): 65–91. <https://doi.org/10.14746/aq.2019.30.4>.
138. Mansfield, E. *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*. Routledge, 2002. <https://books.google.com.ua/books?id=JBsjt3v4bZgC>.
139. Rampley, M. «The Construction of National Art Histories and the ‘New’ Europe». У *Art History and Visual Studies in Europe*. Brill, 2012. https://doi.org/10.1163/9789004231702_017.
140. Selivatchov, M, i A. Puchkov. «VASYL KRYCHEVSKY AS A RESEARCHER OF ART». *The Ethnology Notebooks* 175, вип. 1 (2024). <https://doi.org/10.15407/nz2024.01.145>.
141. Țoca, V. «Romanian Art Historiography in the Interwar Period. Between the Search for Scholarship and Commitment to a Cause». *Artium Quaestiones*, вип. 30 (2019. груд.): 93–122. <https://doi.org/10.14746/aq.2019.30.5>.

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

142. Богомазов, О. «Документи про роботу в Київському художньому інституті (накази, витяги з протоколів, повідомлення, плани, звіти, щоденник викладання і т. п.)». 1922. 14 верес. Ф. 360 оп. 1 спр. 225 53 арк. ЦДАМЛМ.
143. Богомазов, О. «[Методологічні засади, послідовність і практика викладання малярства в майстерні проф. Богомазова на музейному відділі педагогічного факультету Київського художнього інституту]. Тезисні розробки. Пояснююча записка. Автограф, маш.» б. д. Ф. 360, оп. 1, спр. 178. ЦДАМЛМ.
144. «Виписи з протоколів засідань бюро Методкому Упротосу про затвердження навчальних планів Київського художнього інституту, листування з ним в цього питання та доповідна записка студентів Київського художнього інституту архітектурного факультету до Наркомосу УРСР від 14 травня 1928р. в приводу постановки архітектурно-художньої освіти на Україні.» 1926. 25 берез. Ф. 166, оп. 6, спр. 5762. ЦДАВО України.
145. «Горбенко П. Д.» б. д. Ф. 166, оп. 12, спр. 1717. ЦДАВО України.
146. Гордєєв, Д. «Матеріали про створення та діяльність Харківської кафедри мистецтвознавства: протоколи /витяги/ “Укрнауки”, докладні записки про положення кафедри, протоколи засідань, видавничі справи, організаційні питання та комплектування штату, фінансові справи та ін.» б. д. Ф. 208, оп. 1, спр. 298. ЦДАМЛМ.
147. «Доповідь ініціативної групи Київського художнього інституту про організацію при інституті науково-дослідної кафедри архітектури, кошториси на утримання цієї кафедри та листування в ним про відкриття кафедри мистецтвознавства.» 1926. 08 трав. Ф. 166, оп. 6, спр. 5766. ЦДАВО України.
148. «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф. 166, оп. 2, спр. 1184. ЦДАВО України, Київ.
149. «Звіти Українського науково-дослідного Інституту Історії Матеріальної культури Комітету сприяння вченим та інституту теоретичної хімії про їх роботу за 1930/31р. плани робіт Науково-дослідних інститутів на 1931 р., їх кошториси, контрольні числа в галузі науково-дослідних робіт на Україна 1929/30р. та пояснююча записка до них.» 1930. 17 лип. Ф. 166, оп. 9, спр. 1471. ЦДАВО України.
150. «Калініченко Лука Петрович». б. д. Ф. 166, оп.12, спр.3028. ЦДАВО України.

151. «Лист групи викладачів Київського художнього інституту з питання неправильної постановки справи викладання в інституті та копія резолюції загальних зборів педперсоналу інституту на доповідь ректора інституту Врони І. про стан інституту й оцінку його з боку авторів записок до Наркомосу УРСР.» 1926. 23 лют. Ф.166, оп. 6, спр. 5757. ЦДАВО України.
152. «Листи Горбенка П.Л.» б. д. Ф 990, оп 1, спр. 648. ЦДАМЛМ.
153. «Листування з науково-дослідними установами про організацію виставок, поповнення музеїв, виконання замовлень на імпорту апаратуру, оплату праці наукових робітників та забезпечення їх житлом. Списки аспірантів Комуністичного університету ім. Артема, Українського інституту журналістики/ УКІЖ/ та Всеукраїнського інституту комуністичної освіти.» 1932. 10 груд. Ф. 166, оп. 10, спр. 1389. ЦДАВО України, Київ.
154. «Листування з Українським інститутом марксизму про організацію при інституті науково-дослідних кафедр мистецтва, по національному питанню під керівництвом Скрипника, про організацію екскурсій аспірантів, оплату професорів, командировки. Списки наукових робітників" та аспірантів Українського інституту марксизму на 1927р.» 1926. 24 чер. Ф. 166, оп. 6, спр. 5947. ЦДАВО України, Київ.
155. «Матеріали кафедри українського мистецтва при Всеукраїнській академії наук про її роботу /протоколи, звіти, огляди, кошториси, пояснюючі записки до них, доповідні записки, заяви.» 1926. 1930. Ф. 166, оп. 6, спр. 5932. ЦДАВО України.
156. «Матеріали обстежень Київського художнього інституту /протоколи, резолюції, доповідні записки, акти висновки, статистичні відомості кошторис видатків на 1926/7 рік і пояснююча записка до нього, списки викладачів.» 1926. 23 жовт. Ф. 166, оп. 6, спр. 478. ЦДАВО України, Київ.
157. «Матеріали про стан учбово-виховної роботи Київського інституту пластичного мистецтва в 1922/23 навч. році /виписи з протоколів, доповіді доповідні записки, учбові плани, програми, листування/.» 1922. 25 жовт. Ф. 166, оп. 2, спр. 1553. ЦДАВО України.
158. «Нарис історії українського мистецтва. План монографії.» б. д. Ф. 279, спр. 289. Інститут рукопису НБУВ.
159. «Новицький Михайло Михайлович». б. д. Ф. 166 оп.12 спр.5393. ЦДАВО України.
160. Новицький, О. «Листування А.П. Новицького з Державним видавництвом України з приводу написання рецензії на план видання "Українське мистецтво"». 1930. 21 квіт. Ф. 279, спр. 288. Інститут рукопису НБУВ.

161. «Повідомлення та доповіді науково-дослідних кафедр мистецтвознавства у м. Києві та Харкові про організацію їх роботи за 1926-27р.» 1926. 31 груд. Ф. 166, оп. 6, спр. 5954. ЦДАВО України.
162. «Положення про Одеський археологічний інститут. Доповіді, про роботу Київського, Одеського археологічних інститутів та їх учбові плани». 1922. 1924. Ф. 166, оп. 2, спр. 1157. ЦДАВО України.
163. «Постанова РНК УСРР про розвиток науково-дослідних установ і підготовку наукових робітників та викладачів вузів. Списки членів пленуму Укрнауки, особистого складу науково-дослідних інститутів і кафедр на 1922-27 рр. та списки аспірантів». 1925. 01 січ. Ф. 166, оп. 5, спр. 724а. ЦДАВО України, Київ.
164. «Проект статуту і пояснююча записка до проекту навчальних планів інституту історії матеріальної культури. Постанова Раднаркому УРСР про Положення про Український науково-дослідний інституту споруджень та кошторис витрат інституту на 1928/29 рік.» 1927. 31 лип. Ф. 166, оп. 6, спр. 9089. ЦДАВО України.
165. «Проект статуту та учбовий план Київського Археологічного інституту. Доповідна записка і акт обслідування роботи відділу книжкової торгівлі інспекторами Листування гу відділами народно освіти про стан освіти в губернія, розподіл продуктів харчування між 8 січня місцевими освітніми установами, фінансування освітніх установ.» 1922. 02 квіт. Ф. 166, оп. 2, спр. 774. ЦДАВО України.
166. «Протоколи засідань управи Київського художнього інституту за 1929 р. з питань затвердження характеристик професорів та викладачів інституту; листування з інститутом про затвердження, переміщення на посадах та встановлення зарплати викладачам художнього інституту». 1926. 10 жовт. Ф. 166, оп. 6, спр. 5764. ЦДАВО України.
167. «Річні звіти про роботу музичних та художніх інститутів і технікумів УРСР за 1927/28 р. Списки викладачів цих учбових закладів.» 1929. чер. Ф. 166, оп. 8, спр. 139. ЦДАВО України.
168. Серета, А. «До історії КДХІ (Київського державного художнього інституту) 1922-1930 рр)». 1930. . Ф. 70, спр. 360. Інститут рукопису НБУВ.
169. «Томах С. І.» б. д. Ф. 166, оп.12, спр.7730. ЦДАВО України.
170. «Фінансовий звіт Київського інституту пластичного мистецтва за час з 1.1 до 1. X.22р. та кошториси прибутків і видатків на господарчі витрати і утримання особистого складу вищезазначеного інституту і Київської державної консерваторії 1922/23.» 1922. . Ф. 166, оп. 2, спр. 1862. ЦДАВО України.

171. «Циркуляр уповноваженого Укрнауки про ліквідацію Кафедри мистецтвознавства». б. д. Ф. 279, спр. 889. Інститут рукопису НБУВ.
172. «Язловський Б. А.» б. д. Ф. 166, оп. 12, спр. 8939. ЦДАВО України. <https://e-resource.tsdavo.gov.ua/file-viewer/163946#file-3250021>.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Список наукових публікацій за темою дисертації.

Статті у фахових виданнях України

1. Озірна, О. Проблеми досліджень історії українського мистецтва у 1917–1934 роках: від УНР до УСРР. *Українська академія мистецтва: збірник наукових праць*, 2024, № 35, с. 194–205. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-21>.
2. Озірна, О. Українське мистецтвознавство 1920-х років крізь призму публічної дискусії І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024, т. 2, вип. 78, с. 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-10>
3. Озірна, О. Київський художній інститут між критикою та ідеологічним тиском: історія «Листа 26» (1926). *Мистецтвознавство України*, 2025, вип. 25, с. 225–236. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346173>
4. Озірна, О. Павло Горбенко: функціонер, чи мистецтвознавець? *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2025, т. 2, вип. 94, с. 79–84. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-16>

Тези доповідей

1. Озірна, О. «Зміна напрямків розвитку українського мистецтвознавства від УНР до УРСР.» *Одинадцяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції*, Київ, 2023, 86–87. DOI: 10.36059/978-966-397-394-4. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_11.pdf.

2. Озірна, О. «Сучасне визначення мистецтвознавства.» *II Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві»*: тези доповідей, Київ, 2023, 292–293.
https://drive.google.com/file/d/1GLQl-MBU-f0m8jnN_LEzXUSecBJ9Gj9/view.
3. Озірна, О. «Сучасний погляд на суперечку І. Врони з Д. Щербаківським та Ф. Ернстом.» *III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві»*: тези доповідей, Київ, 2024, 336–337.
https://drive.google.com/file/d/1axZFps4w8VxO4YX_rKTAC4rjBy3bGs80/view.
4. Озірна, О. «Виховання музейних працівників-мистецтвознавців у Київському художньому інституті на початку 1930-х.» *Дванадцяті Платонівські читання*: тези доповідей, Київ, 30 листопада 2024, 161–162.
<https://doi.org/10.36059/978-966-397-508-5-71>.
https://platonconference.kiev.ua/documents/12_platon_chit.pdf.
5. Озірна, О. «Формування суб'єктності українського мистецтва у вітчизняному мистецтвознавстві 1917–1923 рр.» *Тринадцяті Платонівські читання*: тези доповідей, Київ, 29 листопада 2025 р., 96–97.
https://www.platonconference.kiev.ua/documents/13_platon_chit.pdf.

Відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження.

1. Озірна, О. «Історія мистецтва в Україні у першій половині 20-го століття. Інституції». Доповідь на конференції «Українська теорія та історія мистецтв на перехресті інтелектуальних традицій», Київ, КНУ імені Тараса Шевченка, 14–15 березня 2024.
2. Озірна О. «Проблеми дослідження історії мистецтва України у міжвоєнний період». Доповідь на конференції «Володимир Антонович Овсійчук: людина і вчений. Дослідницькі вектори, тексти і контексти». Львів, Інститут народознавства НАН України 10 – 11 жовтня 2024.
3. Озірна О. «Музейний відділ київського художнього інституту». Доповідь на конференції «Четверта всеукраїнська наукова конференція «Історія

гуманітаристики XIX–XXI ст.: опіка колекціями». Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» 16–17 січня 2025.

4. Олена О. «Зміна парадигм у підході до періодизації історії мистецтва (1917-1930)» Доповідь на конференції «П'ята всеукраїнська наукова конференція «історія гуманітаристики XIX–XXI ст.: інституції пам'яті та простори спадщини» (до 100-річчя визнання території Києво-Печерської лаври історико-культурним державним заповідником «Всеукраїнський музейний городок»)). Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» 15–16 січня 2026.

Додаток 2

Архівні документи

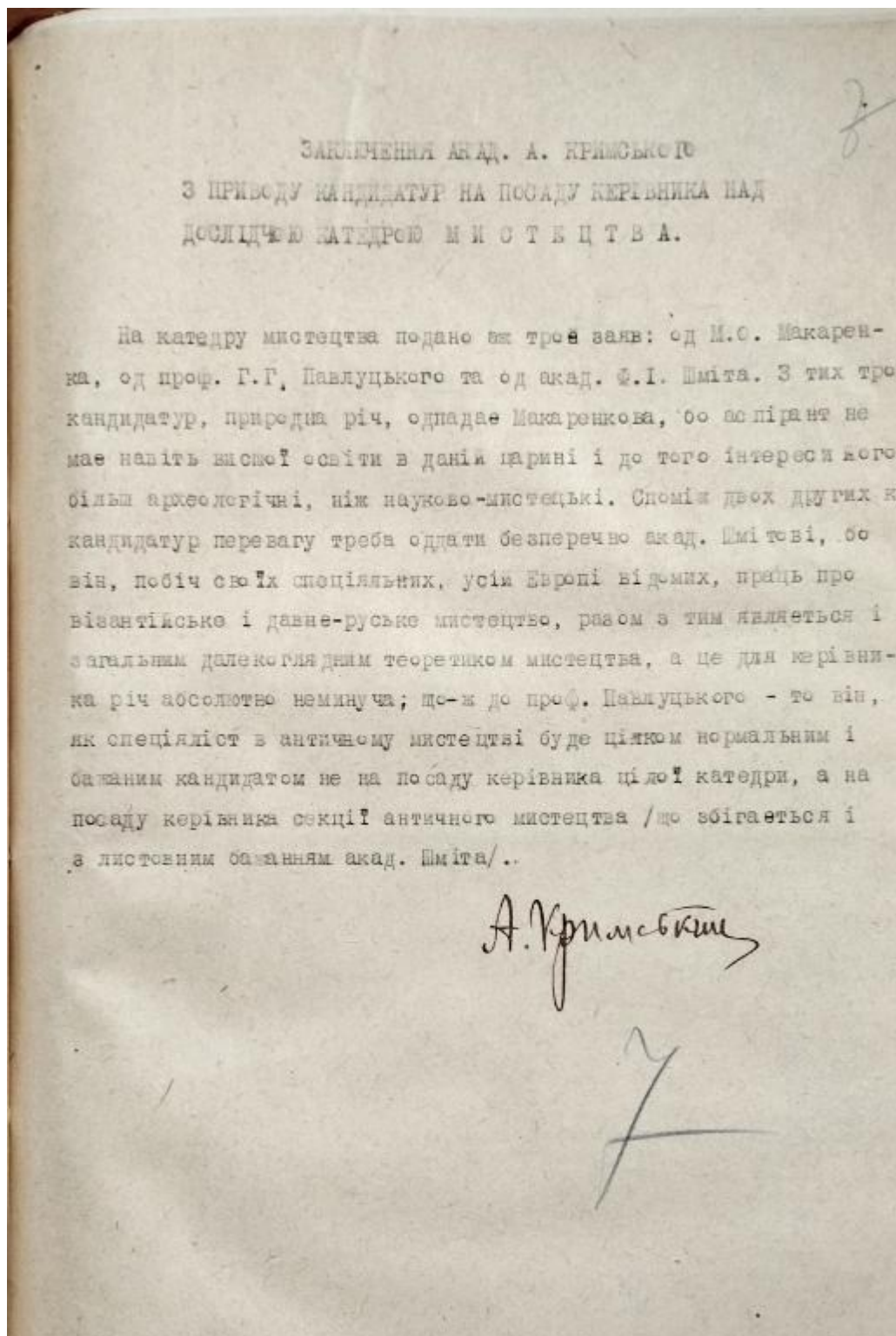


Рисунок 1 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 7.

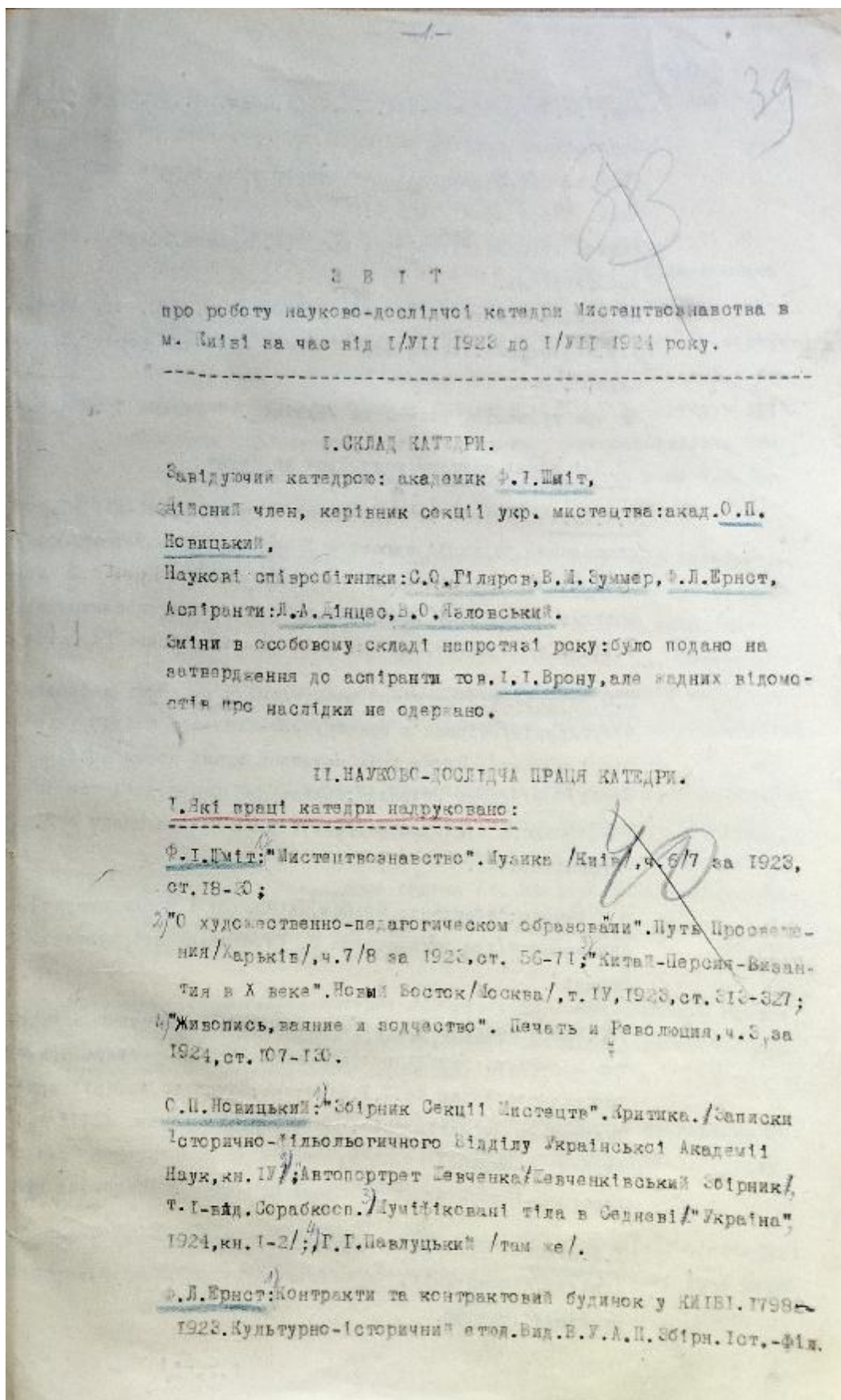


Рисунок 2 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 39.

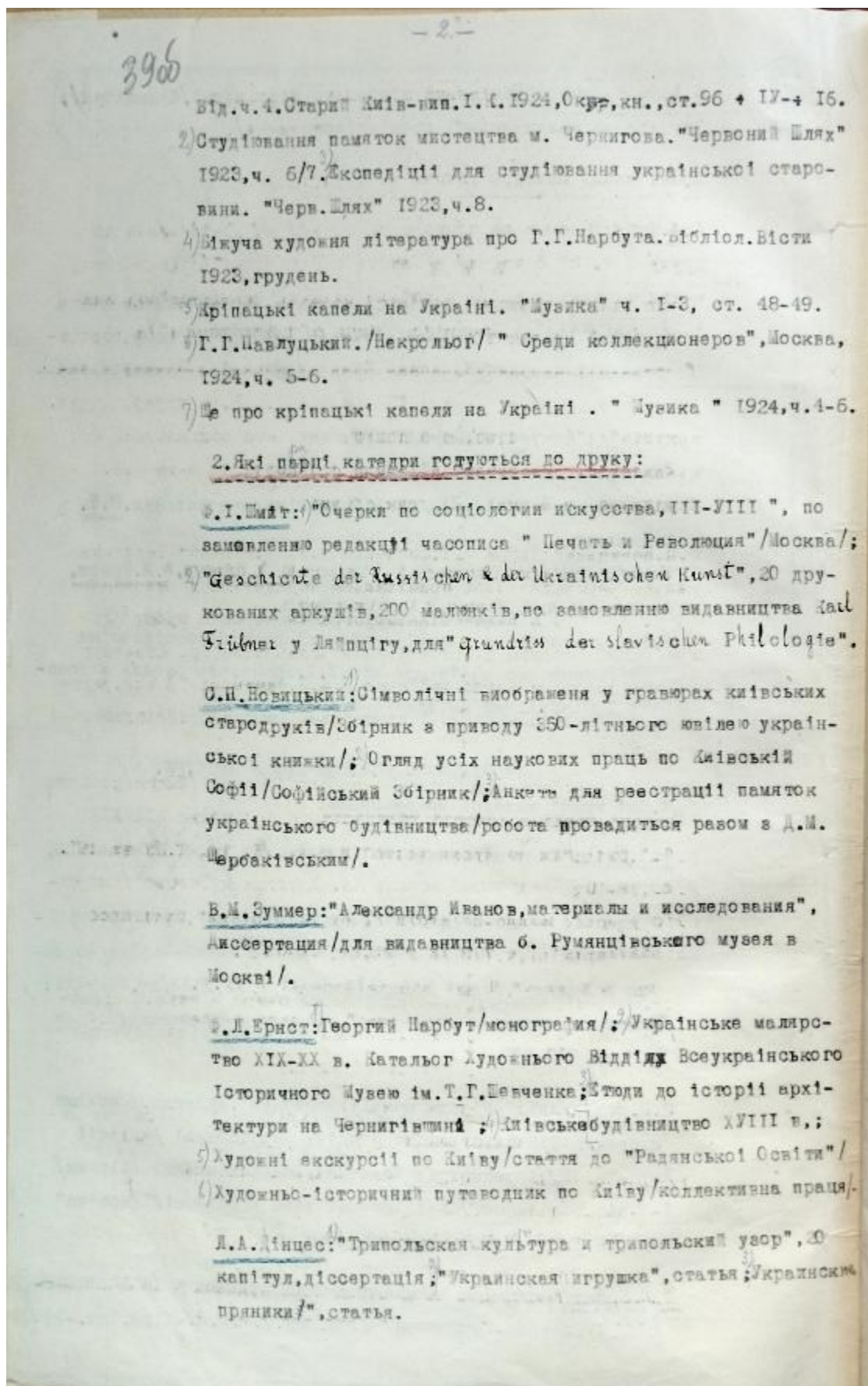


Рисунок 3 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 39 зв.

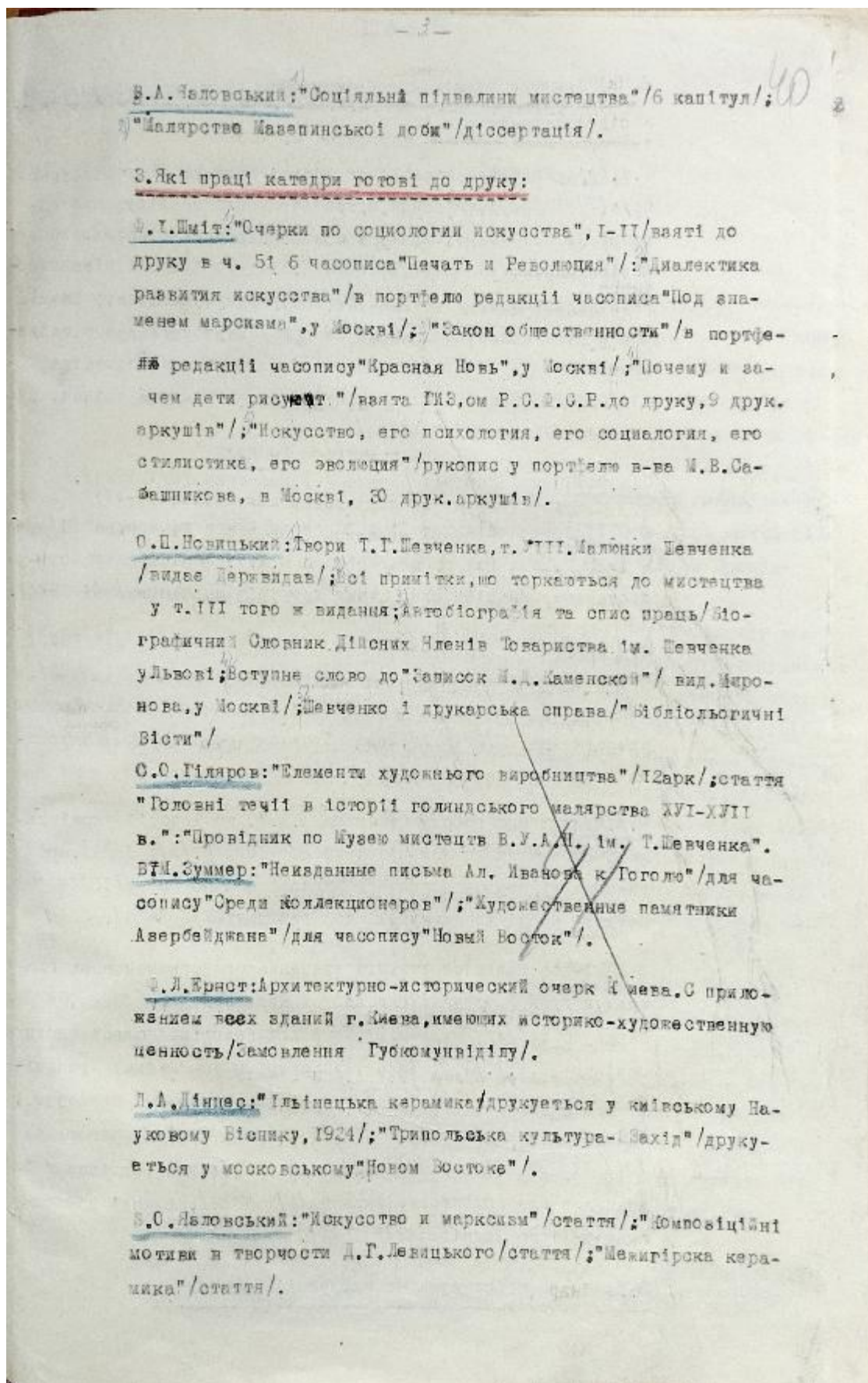


Рисунок 4 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 40.

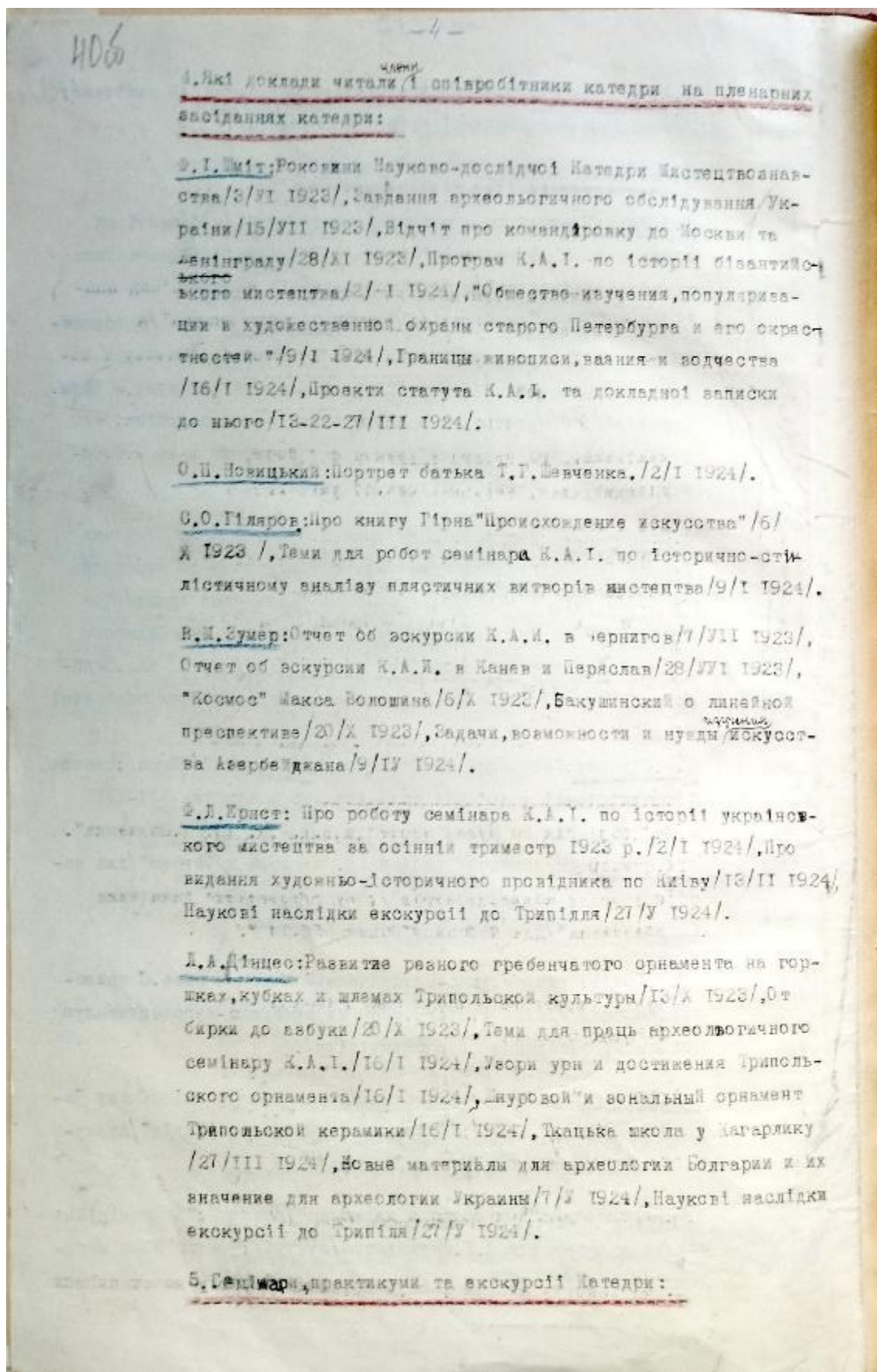


Рисунок 5 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 40 зв.

4

Згідно з постановою Колегії Головної Професії від 15/ХІ 1922 рок. /протокол ч. 66/241/, при Н.Д.К.М. існували Археологічні Курси. Ці Курси, що зберігли від свого попередника /заснованого 1918 р. і офіційно не закритого Київського Археологічного Інститута/ звичну назву КАІ, мали три відділи: Історико-ознавчий, Археологічний та Етнологічний. Вони ставили собі за мету готувати дослідників по всіх царинах мистецтвознавства, лекторів та промовників в публічних історії та теорії мистецтв, археології та етнології, музейних робітників та компетентних вібрів музейного матеріалу; А.А.І. давав Катедрі можливість вилучувати та планово готувати кандидатів у вояпранти. Все викладання провадилося по завданням та під постійним контролем, в значній долі і власними силами членів Катедри. В житті КАІ власне доба I-VII 1923, I-VII 1924 була найбільш продуктивною та багатою по наслідках.

Без казенної пайки та з одною лише аудиторією/наданою від В.У.А.Н./, А.А.І. не міг стати В.У.З. см. аричайного типу: він міг працювати лише при умові значної самодіяльності студентства, як навчальній, господарській, так і адміністративній; викладавчі курси, було воясім викинуто, і ціла низка обов'язкових до заочтв предметів не читалася воясім, як що були задовольняючі підручники; в інших дисциплінах читалося лише методологічні зразки, епізодичні курси, що трактували особливо важкі або цікаві питання; всю увагу було звернено на добру постановку семінарських заняттв, що воясалися почасти в аудиторії, а почасти безпосередньо в Музеях. З січня м. 1924 р. студентська Комісія, на чолі з тов. Ішчиним, ваялася добувати експонати для власного навчального археологічного та етнографічного Музея, і до травня місяця вдалося зібрати в досить воястрібній кількості для вояведення елементарних практичних заняттв колекції та набути місця для їхнього переходування. Було покладено початок і навчальній студентській книгозбірній. Відатки студенти покладали на себе без усякого воятручання Адміністрації, се е Н.Д.К.М.

1925

Липень і серпень м.м. було присвячено більш чи менш довгим та далеким екскурсіям. Перша відбулася 8-VII від жерівниц-

Рисунок 6 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 41.

416

твом В.М.Зуммера до Владиславського монастиря. 15-VII було влаштовано прилюдне засідання для заслухання відчитних докладів про перевезену 7-VI, I-VII численну екскурсію до Чернігова. 18 та 20, кількома професорами було читано попередні доклади для підготовки екскурсії на Канів та Чераслів. Сама екскурсія під керівництвом В.М. Зуммера, Ф.Л.Ернста та Л.А.Мінцеса відбулася за 21-25/VII. Відчити про неї, подані учасниками, було заслухано в прилюдному засіданні 9-VIII. Тим часом було проведено екскурсію: 29-VII на Поділ /під керівництвом проф. В.М.Зуммера та Ф.Л.Ернста/ і 5-VIII до Києва /під керівництвом проф. В.М.Базилевича та Ф.Л.Ернста/. 12-VIII відбулася друга екскурсія на Поділ /під керівництвом проф. Ф.Л.Ернста/. 16-VIII було влаштовано вечір підготовчих докладів про Ніжин, 18-22 було проведено екскурсію до Ніжину під керівництвом проф. Ф.Л.Ернста, 25-29/VIII академик О.П.Моніцький керував другою екскурсією до Чернігова. Відчит про неї було заслухано в засіданні П.Д.К.М. 1/IX 1924/.

В вересні поновилися систематичні заняття в ХІТ. За останнього триместра, IX-XII було прочитано такі курси: В.М.Базилевич, Генезальогія /12л./, С.І.Ворисюнок, Музейне законодавство та охорона пам'яток старовини в С.С.С.Р. /4 л./, І.В.Галант, Еврей на Україні /12/, С.О.Гіларов, Художні елементи в промисловому виробництві /12 л./, А.М.Лобода, Загальна етнологія /9/, А.М.Лобода, Український фольклор /8л./, В.Г.Іаскоронський, Історична географія України /13 л./, В.А.Навроцький, Мова, як мистецтво /3 л./, В.А.Навроцький, Теорія явкової інтонації /8 л./, А.З.Носів, Антропологія України /3 л./, В.А.Пархоменко, Історія східної Європи /9л. та 7 годин семінарної сесії/, Ф.І.Шміг, Музеєзнавство /14л./, Д.М.Шербаківський, Українська народна мистецтво /23 л. та 15 год. семінарних занять/, Ф.Л.Ернст та В.М.Зуммер, Семінар по історії українського старого та нового мистецтва /28 г. занять у аудиторії та 16 екскурсій/, Все це складає 138 годин лекцій /по 60 хвилин/, 50 годин семінарних аудиторних занять, 16 екскурсій.

В першій половині 1924 року читалися такі курси: В.М.Базилевич, Генезальогія /3 л./, та Історична топографія м.Київ.

Рисунок 7 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 41 зв.

-7-

42

/14 л./, В.М.Гонцов, Семінар по українській діалектології /17 годин заняттів/, С.О.Гіларів, Голландські маляри XVII-XVIII віку/ 19 л./, С.О.Гіларов та А.С.Дахнович, Семінар по історично-естетичному аналізу пам'яток пластичних мистецтв/38 годин семінарних заняттів/, А.С.Дахнович, Венеціанські маляри/ 17 л./, Л.А.Дінцес, Археологічний семінар/ 53 години семінарних заняттів/, Б.К.Жук, Історія тканини /13 л./, М.М.Заров, Новітня українська література /9 л./, В.З.Іванюк, Культура передньої Азії/19 л./, В.Є.Козловська, Матеріологія розкопок/12 л./, А.М.Лобода, Український фольклор /8 л./, А.М.Лобода, Загальна етнологія /8 л./, В.Т.Ласкеронський, Історична географія України /16 л./, С.І.Маслов, Палеографія/19 л./, А.З.Нессен, Антропологія України /16 л./, В.А.Пархоменко, Історія східної Європи /17 л./, П.Д.Полонська, Побутова археологія /18 л./, А.М.Щербаківський, Семінар по українському народному мистецтву/9 л. та 37 год. семінарських заняттів/, Ф.Л.Ернст, Семінар по українському мистецтву/44 год. семінарських заняттів та 15 екскурсій/. Все це складає 186 годин лекцій, 189 годин аудиторних семінарських заняттів та 15 екскурсій

Надзвичайний зріст кількості слухачів/по - на 40 чоловік/ та більша праця КАІ вже під кінець 1923 року поставили питання перед Катедрою Мистецтвознавства про подальше офіційне оформлення його, як В.У.З.а, та про конти для задоволення його матеріальних потреб. Завідуючий Катедрою академик Ф.І.Шміт, для засування можливостів, особисто вирушив на Харків, де 19-11 1924 р. склав доповідь Науковому Комітету Головної Проєсвіти зі звітом Ф.А.І. за 1923 рік./Звіт надруковано в поточній книжці часопису "Вісник Освіти", ст. 266-268/. На підставі цього доклада Науковий Комітет ухвалив таке: Визнати, що підготовка робітників мистецтва з метою притягнення аспірантури до катедри мистецтвознавства може провадитися виключно під керівання Катедри у відповідній установі, що випускає робітників музейної справи, археології та других царин мистецтвознавства, якою установою є існуючий при Катедрі Археологічний Інститут. Запропонувати академіку Ф.І.Шміту подати до

Рисунок 8 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 42.

4205
— 8 —
Наукового Комітету проект відповідного положення про
Археологічний Інститут."

Н.Д.К.М. негативно вилася за вироблення проекту Положення
про КІІ та навчальних планів, для чого присвятила ція
справі засідання 5, 13 та 22/III, і в кінці березня напра-
вила всю справу до Наукового Комітету при особній запис-
ці, в якій, між іншим, викладалося причина, чому Катедра ма-
ло покладається на інші ВУЗ'и та особливо турбується
КІІ Інститутом. Відповіді від Наукового Комітету Н.Д.К.М. не
одержала і досі.

Тим часом, і НКМ, і КІІ почали підпадати нападом з боку
тов. Ів. Ів. Врони, нового Ректора І.П.М. до якого приписано
НДКМ, 20/III 1924 тов. Врона подав до НКМ заяву про охва-
чання бути аспірантом; НКМ надзвичайно зрадила можли-
вості одержати співробітництво партійного товариша та зав-
язати інтимні взаємовідносини з Інститутом Пластичних Мис-
тецтв, в тому звичайно, негайно, підняла, через Уповноважено-
го Н.Я. тов. Л.М. Девіцького, відповідне клопотання. Але худ-
ко в газеті "Вільшовик" з'явилися велика стаття тов.
Врони "На шляхах радянської мистецької школи", де автор,
який ще не мав часу ^{особисто} ознайомитися з Катедрою, між іншим, енер-
гійно вимагає "нормальної організації" і реорганізації мис-
тецько-дослідчих кафедр / на Україні існує лише одна
Н.Д.К.М. / і рішуче негативно висловлюється про "історико-
фіольогічні, археологічні і етнографічні фрагментарні до-
слідди, що переважають зараз і ґрунтуються на академічно-сле-
вещій заквасці кабінетних теоретиків". На київській Губ-
конференції по художній професії вже 14/III 1924 на всту-
пному докладі губінспектора І.Т. Волянського були новітні
такі ж, ніяк необґрунтовані, і все ж не менш різкі напади
на НКМ і на КІІ. Завідуючий Катедрою був примушений зроби-
ти на конференції "в порядку дискусії" проєкторого доклада
в загальнотеоретичних питаннях, і суперечки провадилися го-
ловуючим тов. Вроною в одверто-ворожій докладчійкі на пря-
мку /сервін. стаття тов. Врони в "Шляху Освіти", 1924, ч. 6, ст.
164/. Особливо вигострилися відношення поміж НКМ і КІІ,
з одного боку, і тов. Вроною, з другого, в квітні, коли тов.

Рисунок 9 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 42 зв.

43

— 9 —

Врона, після смерті проф. Г. Г. Павлуцького, побажав перевезти до Інституту Пластичних Мистецтв Бібліотеку та збірку Кабінета мистецтв Б. Університета, а НДКМ звела клопотання про передачу всього цього науково та навчально коштовного матеріалу Археологічному Інституту: справа дішла до полемки в пресі між представниками КАІ та тов. Вроною на шпалтах газети "Вільшовик".

Все це надзвичайно гостро відбилосся на настрою студентства КАІ, особливо на професійно-організованій його частині: бувше довіря до адміністрації було підірване, і студентство прагнуло вяти врядування Інститутом до своїх рук. Одночасно в цій становиськом в КАІ зацікавилася і Ревізійна ПрофОсвіта: в засіданні НДКМ II/VI-1924 заступник Ректора проф. С. О. Пільров звідомив, що Губінспектор І. Т. Волянський повідомив його, що особлива Комісія, призначена ГубПрофОсвітою, має ревізувати справи КАІ. Ревізію було переведено за тиждень згодом самим тов. Волянським, який про неї склав доклада ЗагГубПрофОсвітою тов. Крайберу. Зміст цього відособісного доклада лишився для НДКМ невідомим. Тов. Крайбер ознайомився з ним лише після свого поверту з відпуста на останніх числах червня. 15/VIII з газети "Вільшовик" НДКМ дізналася про закриття Інститута, як "безпаспортного ВУЗ, а", а 18/VIII тов. Крайбер словесно/писаного розпорядження НДКМ не одержала, що КАІ він тимчасово закритий/ його буде реорганізовано, згідно одержаній НДКМ від Виконбюро Плетстуда КАІ "справки" від 28/VIII-1924, лише цьому Виконбюро дозволено "продовжити свою працю". До менту складання цього відчита/29/IX/ становисько КАІ не з'ясовано, чи ГубПрофОсвіта, ні Н. А. ГоловПрофОсвіти, сповіщений про все, що сталося, ніяких дальших заходів не вжив.

Від усього КАІ на теперішній час зберігся, у вигляді неофіційного зламка, лише маленький семінар підвищеного типу, що працює під керуванням Ф. І. Шмита. Учасниками його є А. С. Гушин та Л. В. Лінько, що закінчили КАІ, та студента КАІ Б. Сіверський-Бутник. З цих трьох осіб перший володіє вже достатнім дослідчим, педагогічним та громадським стажем, щоб стати аспірантом у Л. В. Лінько є, окрім диплома КАІ, майже річний практичний му-

Рисунок 10 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 43.

436

Зейний стаж, та немає громадського та педагогічного стажу;
Б.С. Бутник-Сіверський має і педагогічний і громадський стаж
і давно провадить дослідчу роботу, та не має лише диплома про
закінчення КАН. Програми-відчити А.С. Гушина, Л.В. Лінько та Б.
Сіверського-Бутника до цього відчита додається.

6. Лабораторні та інші наукові заняття членів і співробітників Катедри.

Ф.І. Шміт був д.академиком Всеукраїнської Академії Наук
/ВУАН/, д.членом Російської Академії матеріальної культури
/РАТМК у Ленінграді та Москві/, д.членом Російської Академії
художніх наук/РАХН у Москві/, д.членом дослідного Інституту
Мистецтвознавства та Археології/И.И.И. у Москві/, д. членом
Всесоюзної Наукової Асоціації Сходознавства/ВНАС у Москві/,
д. членом Вченої Ради Російського Історичного Музею/Р.И.И. у
Москві/, За відвітний рік Ф.І. Шміт прочитав таких 17 докладів
/окрім докладів у ЦДАУ/: "Искусство, как организующий фактор
общественности" /21/III Артурск, Київ/, "Научальные планы музично-педагогического факультета" /7/IX, Муз-драм Інститут імені Лисенка, Київ/, "Никейские мозаики" /4/XI, ИИИ/, "Решение изобразительной линии" /8/XI-РАХН/, "Литопись-вапние-водчество" /9/XI-РАХН/, "Детское художественное творчество" /10/XI Рада по художньому вихованню при Гос. Соц. Висш. Р.С. С.С.Р./, "Никейские мозаики" /16/XI- РАТМК, Ленінград/, "Фотография, как искусство" /15/III, Київський фотографічний Технікум/, "Византийское искусство средние XI века" /26/II- РАХН/, "Художественно-педагогический факультет" /16/III, на Планумі Київської Конференції по художній нофесії/, "Психология художественного творчества" /16/III, там же/, "Организация художньо-педагогического факультета" /22/III, там же/, "Искусство в школе" /30/VI і 1/IV на владтованих МОНО загальноміських учительських зборах/, "Старорусское и азиатское искусство" /5/VI, на приєднаному засіданню в Музеї Азіатского мистецтва у Москві/, "Русский Археологический Институт в Константинополе" /11/VI, т.т.т./ Окрім того Ф.І. Шміт брав участь у засіданнях і Відділу (Спільного Зібрання ВУАН, РАТМК, И.И.И., ВНАС,

Рисунок 11 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 43 зв.

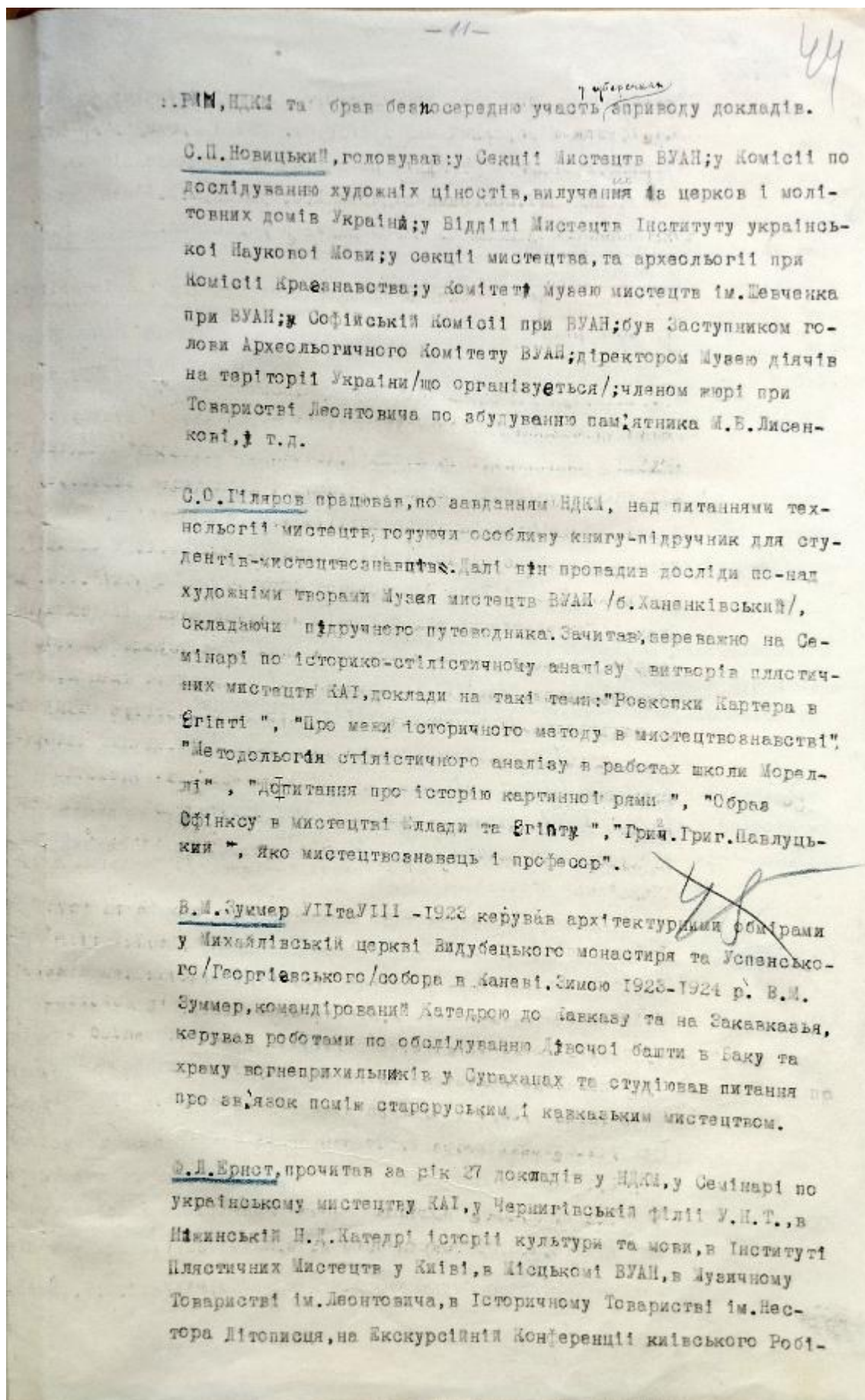


Рисунок 12 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 44.

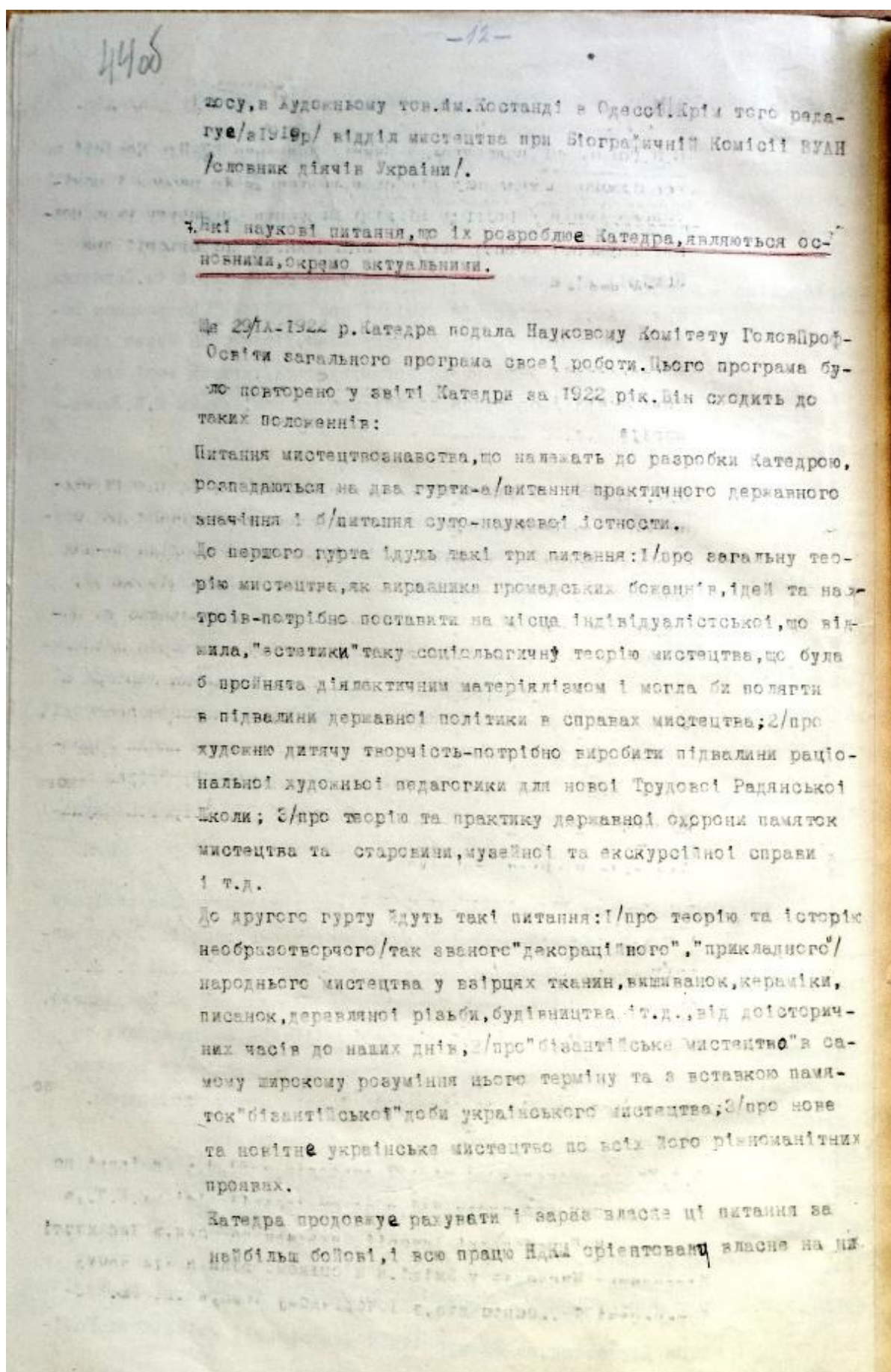


Рисунок 13 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 44 зв.

-13-

45

8. Які наукові командировки мали загалом члени Катедри.

Ф. І. Шміт 24/IV-14/XI перебув у Москві, 15/IX-23/XI у Ленінграді; 17/II виїхав на Харків, 22/II виїхав з Харківку на Москву, 3/IV до Харківку, 6/IV повернувся до Києву; 5/V виїхав до Москви; 3/VII повернувся до Києву. Всі ці поїздки мали на меті налагодити зв'язок між НКМ та подібними вченими установами, ознайомитися з новою науковою літературою/що доходить до Києва у мінімальній кількості/, простудіювати постановку справи художнього виховання та професії в Р.С.Ф.С.Р., переконатися в нових успіхах справи охорони пам'яток мистецтва та старовини в Р.С.Ф.С.Р.

В. М. Зуммер 4/XI 1923 був командирований В.Д.К.М. до Кавказу та на Закавказзя для студіювання зв'язків осмієї староруської та кавказької мистецтва; командировку було продовжено до кінця травня.

Ф. Л. Ерст IX-1923р. їздив на Чернігів для ознайомлення з наслідками розкопок ВУАН; VII-X-1924 студіював музеї Сімферополя, Бахчисаря, Алушти, Ялти, Севастополя, Харсона та Одеси.

Л. А. Дінцес відбув ряд поїздок по Київщині, Чернігівщині, Полтавщині та Катеринославщині, студіював вроду археологічні та етнографічні пам'ятки, переніс археологічні розвідки по місцях знаходження трипільських стоянок.

9. Який зв'язок мала Катедра з іншими науково-дослідними установами.

В межах України у НКМ був постійний зв'язок з Харківом/вереванно через Ф. Ів. Шміта/, з Черніговом /куди двічі відбували екскурсії КАІ, і де 30/VI-1923 відбулося спільне засідання КАІ та Чернігівської філії Укр. Наукового товариства/, з Микою /там 21/VIII-1923 відбулося спільне засідання КАІ та НКД історії культури та мови/, з Одессою/через Ф. Л. Ерста/, не кажучи про те, що НКМ була в постійних зв'язках з усіма зацікавленими установами, в праці яких брали участь члени НКМ, та члени яких притягувалися до засідань НКМ.

Рисунок 14 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 45.

456

Зв'язок з Азербайджанським Держуніверситетом у Баку було встановлено через В.М.Зумера, з Грузинським Держуніверситетом у Тбілісі через члена Закавказького Істор-археологічного Інституту Р.А.И.Д.В. Гордієва, з установами Москви та Ленінграду через Ф.Ів.Шітє. На засіданні НКМ 2/VI-1923 виступав з докладом д.член Р.А.И.Д.В. та професор Ленінградського Університету Д.В.Азналов.

10. Як і під чім керівництвом проходили наукова-дослідча праця кожного аспіранта зокрема.

Обидва аспіранти Д.А.Дінець і В.А.Язловський, завжди були присутні в засіданнях НКМ і відтрамували постійний зв'язок з керівним НКМ. Істецтвознавець Ф.Ів.Шітє який і визнавався їх найбільшим керівником.

Д.А.Дінець /допущено його Н.К. ЦО від 1/VI-1923/, після здачі магістерських іспитів по археології при ЕМІ, ввійшов за роботу по стілістичному аналізу пам'яток відповідно до свого фаху. Він в теперішній час закінчує дисертацію "Трипольська культура та вап" на 20 кавітул, а яких 3 кавітули археологічного звіту, 2 соціально-історичного, а 15 присвячено стілістичному аналізу керамічних вапів. Крім того розроблено питання про українську Іграшку та про українські прапичні форми. Крім порадованих вже докладів у НКМ, Д.А.Дінець виступав з докладами: "Нові відкриття в царні Трипольської культури" /15/ та застудання етнографічної секції ВУАН/, "Біблія та старий Схід" /16/III, у змбці Пролетарської Правди "Плаханов, як історик культури" /29/III-1924 та Археологічному семінарі КАІ/ та інші.

В.А.Язловський /затверджено Н.К. ЦО в 8/VI-1923 р./ спеціально займався питаннями соціології мистецтва і, зв'язку з ними, історією нового та новітнього українського мистецтва. По соціології В.А.Язловський підготував курс "Соціальні основи мистецтва", призначений для І.Н.Д. та цієї метою він спрацював як твори старих мистецтвознавців-соціологів /Платон, Тен, Тард, Гейс та др./, так і новітню марксистську літературу /Плаханов, Гаузенштейн і др./ по історії ук-

Рисунок 15 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 45 зв.

15

46

раїнського мистецтва проведено роботу на відповідних пам'ятках в/Мазепинського часу, в/творчості Лавицького Д.Г. і в/сучасних київських майстрів. По теорії мистецтва прочитано в КАІ доклада про "Неприходящие ценности в искусство" Кона. По технології мистецтва детально вивчено керамічне виробництво /на місці в Мекіпир'ю/, техніка олійного та акварельного малювання/ в майстернях Т.П.М./, техніка художньо-поліграфічного виробництва/по різних друкарнях Києва під керівництвом проф. В.С.Кульженко/. По музеєзнавству вивчено техніку охорони, влаштування, уочи музейного матеріала/під керівництвом проф. С.С.Гіларова/.

II. Характеристика науково-дослідчої праці кожного аспіранта з окрема.

Д.А.Дінцес, як археолог з професії, працював над спеціальною темою, що може здатися нікчемною та чисто кабінетною, і зміг не одірватися ні від білучого громадського життя /див.нижче про його громадську та педагогічну діяльність/, ні від живої наукової думки. На керамічних вазрах Трипілля він вивчає ті закони, по яких розвивається наобранстворче народне мистецтво в зв'язку зі зміною економічного побуту, громадського устрою, вірувань та міжнародного стану, се є працює по-над одним з найменш важливих і найбільш важких питань мистецтвознавства, до приходиться присвячувати багато часу і сил встановлення самої дослідчої методи. З процесом своєї праці він знайшов у размовах Зав'їдкі та в докладах всю ІДКМ. Гадаю, що Д.А.Дінцес, як би була вакансія, міг би бути переданий до наукових співробітників ІДКМ, на дивлячись на те, що Зроки його аспірантура це не закінчилася.

Б.А.Язловський, провадячи значну /див.нижче/ педагогічну та громадську роботу, свої наукові заняття присвячує питанням соціології мистецтва та історії нового та новітнього мистецтва. І в цій і в другій царині приходиться витрачати багато сил на установах методи, часто не досягаючи безпосередньо показаних наслідків. Загальний напрям роботи характеризується можливіми наближенням мистецтвознавчого-досліджування до безпосередніх потреб практичного життя-громадського

Рисунок 16 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 46.

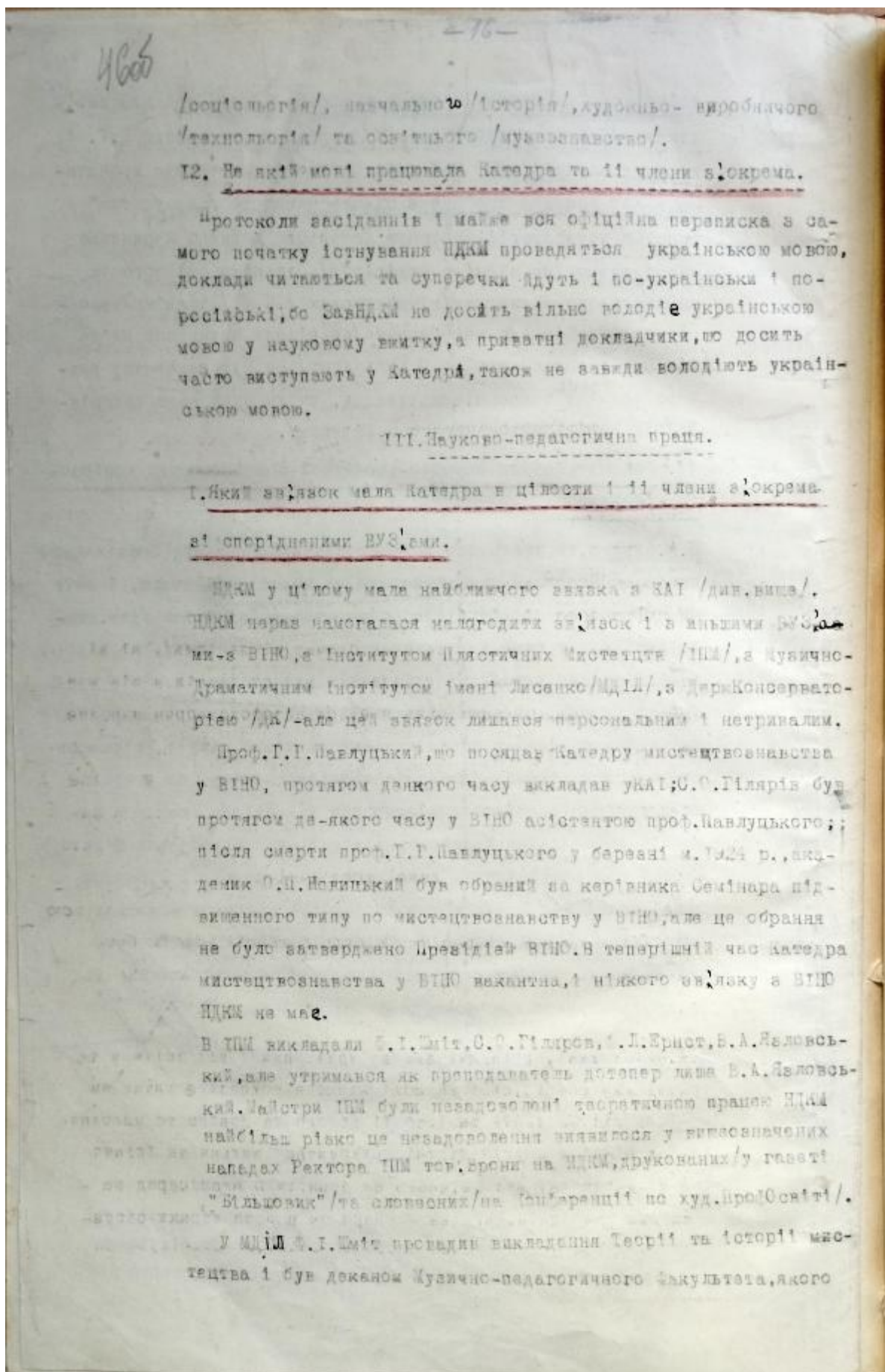


Рисунок 17 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 стр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 46 зв.

48

було засновано по його плану. Коли на вищезазначеній конференції по худпрофосвіті у березні м. 1924 р. політкомісія тов. Горбенко/Лекигірський/ керамичний технікум/і Вобовичем/Держконсерваторію/ було висловлено дуже нехвальні висновки про теорію мистецтва Ф. І. Шміта, у більш стриманій формі підтримав тов. Вроню/див. його статтю про Конференцію в "Шляху Освіти", 1924, ч. 6, ст. 156-164/, Ф. І. Шміт поклав за обов'язок зовсім припинити навчальну діяльність і вважатися виключно за літературну працю, щоб довести через друк свою правоту.

В Держконсерваторії працював окремий Науково-музичний Факультет, заснований в ініціативу та по плану Ф. І. Шміта, що був його деканом. Факультет цей ставив собі завдання готувати дослідників, письменників, навчителів, лекторів у питаннях музико-знавства. З квітня Ф. І. Шміт повлучився і з цим Факультетом, сподівався, що надрукування його книжок та статтів по найближчих божевільних питаннях мистецтвознавства у компетентній партійній пресі дасть йому хутку можливість повернутися до роботи.

2. Чи було організовано Катедру у сфіданих ВУЗ'ах семінари вищого ґраду для підготування кандидатів у майбутні аспіранти.

З усіх вищезазначених/II § 5 і III § 1/ причин семінарів по ВУЗ'ах організовано не було.

3. Яку науково-педагогічну працю і де проводили члени Катедри

Ф. І. Шміт читав у КАТ, ЦМ, МДІА, ДІ; С. В. Пільгов читав курси і проводив семінари в КАТ; В. М. Зумар читав курси і проводив семінари в КАТ та в Азербайджанському Держ. Університеті в Баку; Л. Трощ читав і проводив курси і семінари в КАТ.

4. Яку науково-педагогічну працю і де та під чим керівництвом проводили аспіранти Катедри.

Л. А. Дінцес читав курси і проводив семінари в КАТ, Б. А. Ягеловський читав курси в ЦМ; обоє працювали в найближчому контакті з Ф. І. Шмітом.

5. Характеристика науково-педагогічної праці аспірантів, кожного зокрема.

Л. А. Дінцес зумів хутко завовести аудиторію, як вищий лектор

Рисунок 18 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 47.

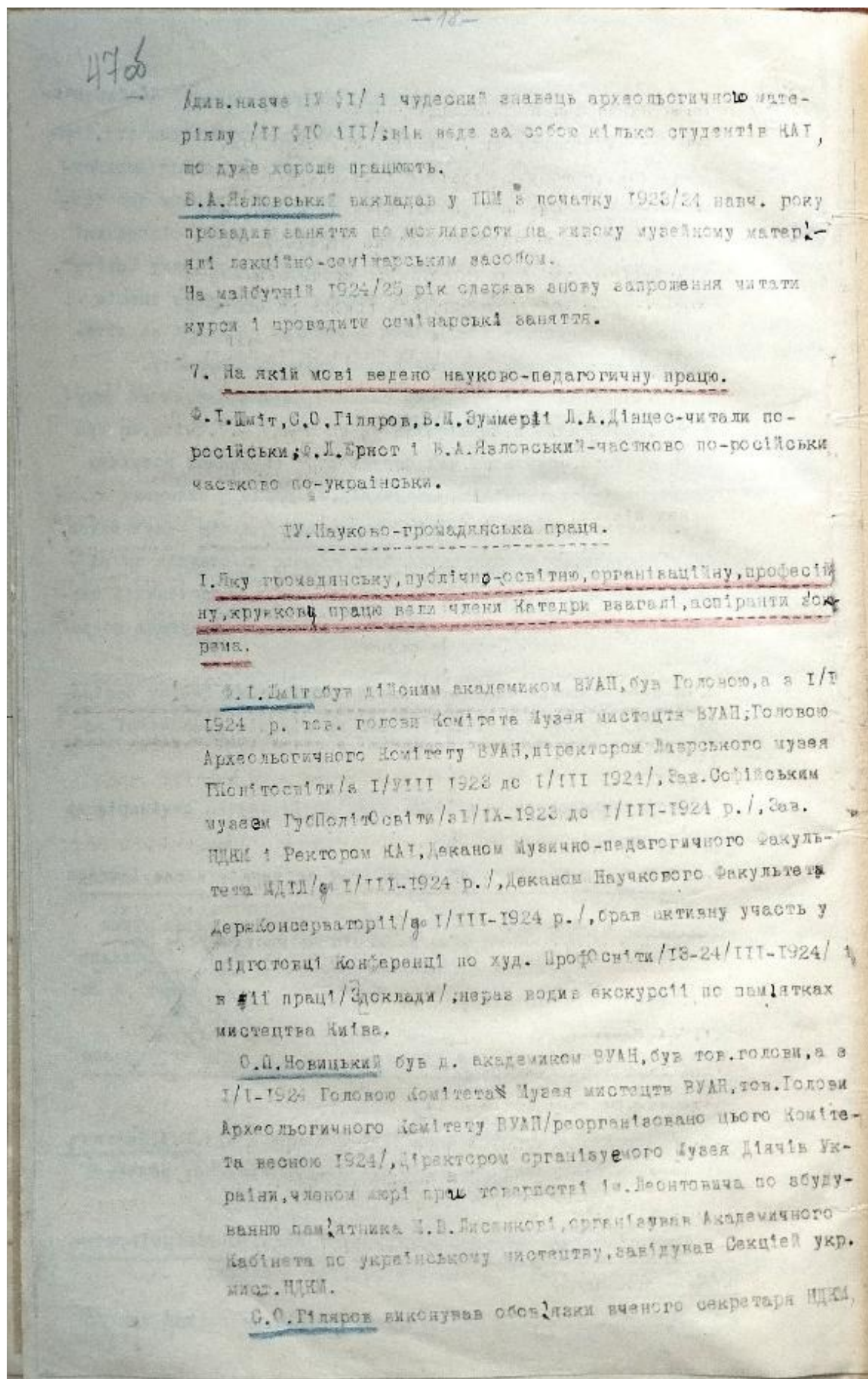


Рисунок 19 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 47 зв.

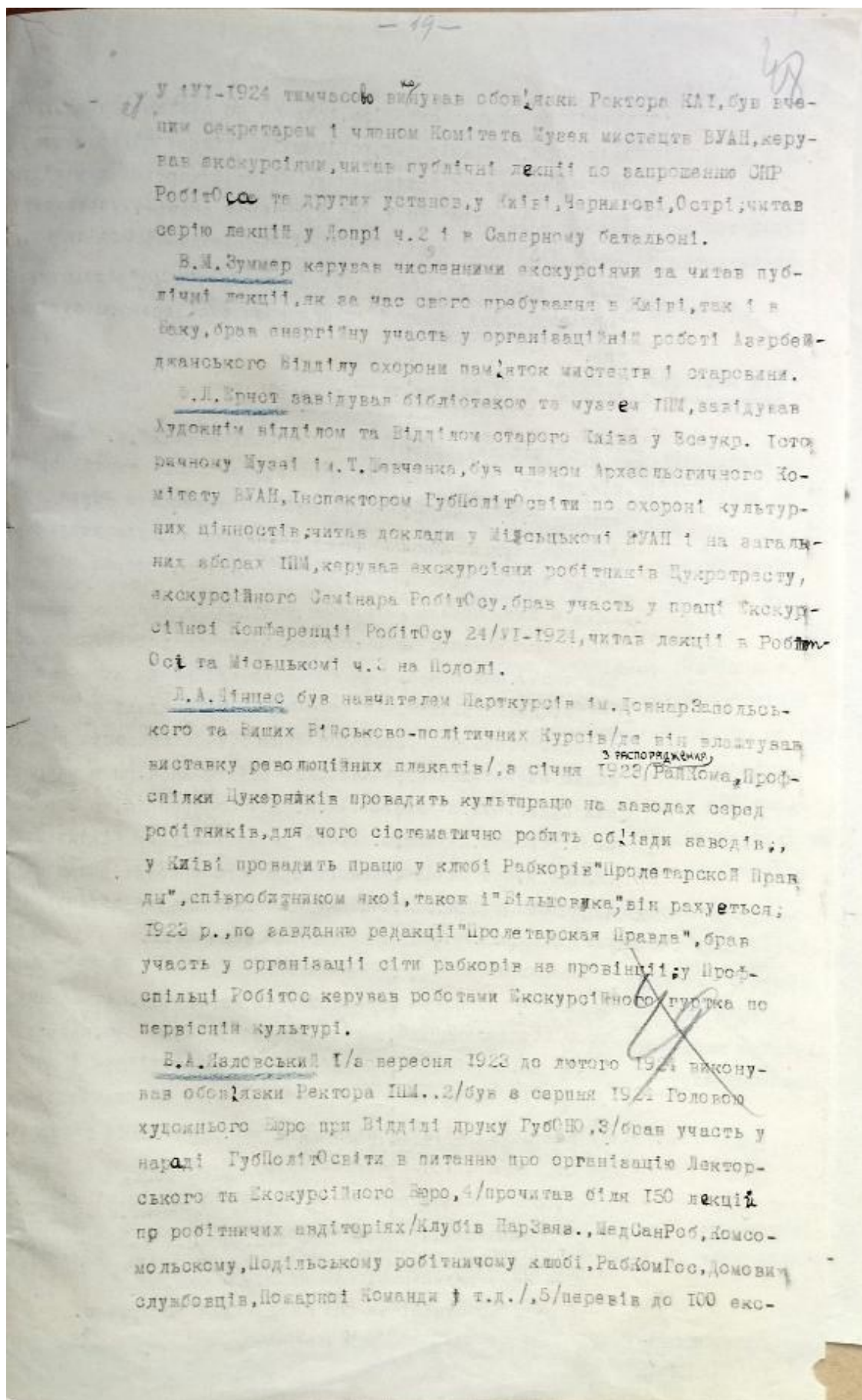


Рисунок 20 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 48.

4866

мурів до пам'яток Києва, а також по музеях з учителями Труду-
шкіл, Моск. робітничими, робітниками різних підприємств,
незалежниками, що приїждили до Києва, 6/керував перепідго-
товкою студентів ІХ по екскурсійній справі, 7/прочитав
низку публічних лекцій в Демі комуністичної Освіти по ра-
танням мистецтва, 8/написав низку статей до "Вільшовика" і
"Пролетарської Пради" по питанням ВУХІвського будівни-
цтва.

V. Загальні уваги.

В офіційному органі НКО Освіти "Шлях Освіти", ч. 6 за 1934
рік, на ст. 164, за підписом відповідального партійного то-
вариша І. І. Врона, надруковано: "Существующая в Киеве при
Академии Наук единственная на Украине Кафедра искусствове-
дения вся до остатка силки в археологии, истории и этногра-
фии и даже отврат на изучение, актуальные вопросы современ-
ности органически не в соотношении/вся ее установка и соот-
ветствие инт./ Конференция не останавливалась на этих вопросах
особо, однако включила в повестку по докладу о системе
художественного образования пункт необходимости реоргани-
зации научно-исследовательской работы Кафедры в направле-
нии сближения с жизнью" і т. д. На Конференції, що керувала-
ся т. Вроном, ні сам т. Вроня не мали жодних фактичних ма-
теріалів, щоб скласти такого суворого присуду. Всякий арти-
кул цього звіту фактами складає безпідставні обвинувачення,
висунуті тов. Вроном.

Заяви на ЦДК обумовлені не тим, що ЦДК не давала і
органічно не могла давати "ответы на изучение, актуальные воп-
росы современности", а лише тим, що ЦДК, діючи, давала і,
через кваліфікацію своїх співробітників, тільки і могла
давати на ці питання такі відповіді, що не подобаються гур-
ту лекторів "ЦДК, яких підтримує тов. Вроня. ЦДК діючи, пра-
гне студіювати історію мистецтва /включаючи сили і археоло-
гію/, бо не визнає в ні абсолютних вартостей, ні абсолютних
норм у мистецтві, вважає мистецтво за факт не естетичного,
а соціального порядку, і добре знає, що факти соціальні мо-
жуть бути зрозумілі та оцінені лише історично.

Рисунок 21 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 стр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 48 зв.

ЦДКМ, дієсно надає великого значіння і художній етнографії України, бо рахує, що її праця мусить проходити не по-часом і просторінь, не кабінетному абстрактно, а на Україні та на користь України.

Було б дуже бажано, щоб цього відчитано, після ретельної фактичної перевірки, було б надруковано, щоб спростувати скинуте на ЦДКМ біспідотавне обвинувачення.

VI. Плани праці ЦДКМ.

1. Який план праці має на меті Катедра на черговий рік згідно півріччя.

ЦДКМ у майбутньому 1924-1925 році гадає: 1/поширити та зглибити працю з аспірантами-для чого негайно подати на затвердження С. С. Гушина /див. вище 1923/, а потім подавати кандидатів, як тільки вони виконуватимуть відповідні вимоги; 2/продовжувати, коли це з матеріальних та офіційних умов буде можливо, працю ЦАІ, в теперішній час "тимчасово" закритого з словесного розпорядження С. СавГубПродОсвітою т. Брайтбера; 3/зробити зусилля до того, щоб довести до кінця давно задуману та почату Катедрою колективну працю по складенню загального підручника /під ред. С. О. Міллерова/ по технології матеріалів у мистецтві, підручника абсолютно необхідного для студентів усіх художніх ВУЗів взагалі та ЦАІ зокрема; 4/довести до кінця другу задуману Катедрою колективну працю по складенню історично-археологічного і провідника по Києву /під загальною редакцією Ф. Л. Ернста/, якого гоєстро потребують робітники екскурсійної справи; 5/продсунути, оскільки це дозволяють матеріальні засоби, працю по обслідуванню, описанню та репродукуванню найцікавішого для історії українського малярства Могилянского /ЛІТІ в. /роспису Спас на Барастові.

2. Які вимоги має Катедра для кращих успіхів у праці Катедри.

1/Вимагається відінування коштів для випаски закордонної та російської наукової літератури по всіх галузях мистец-

Рисунок 22 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 49.

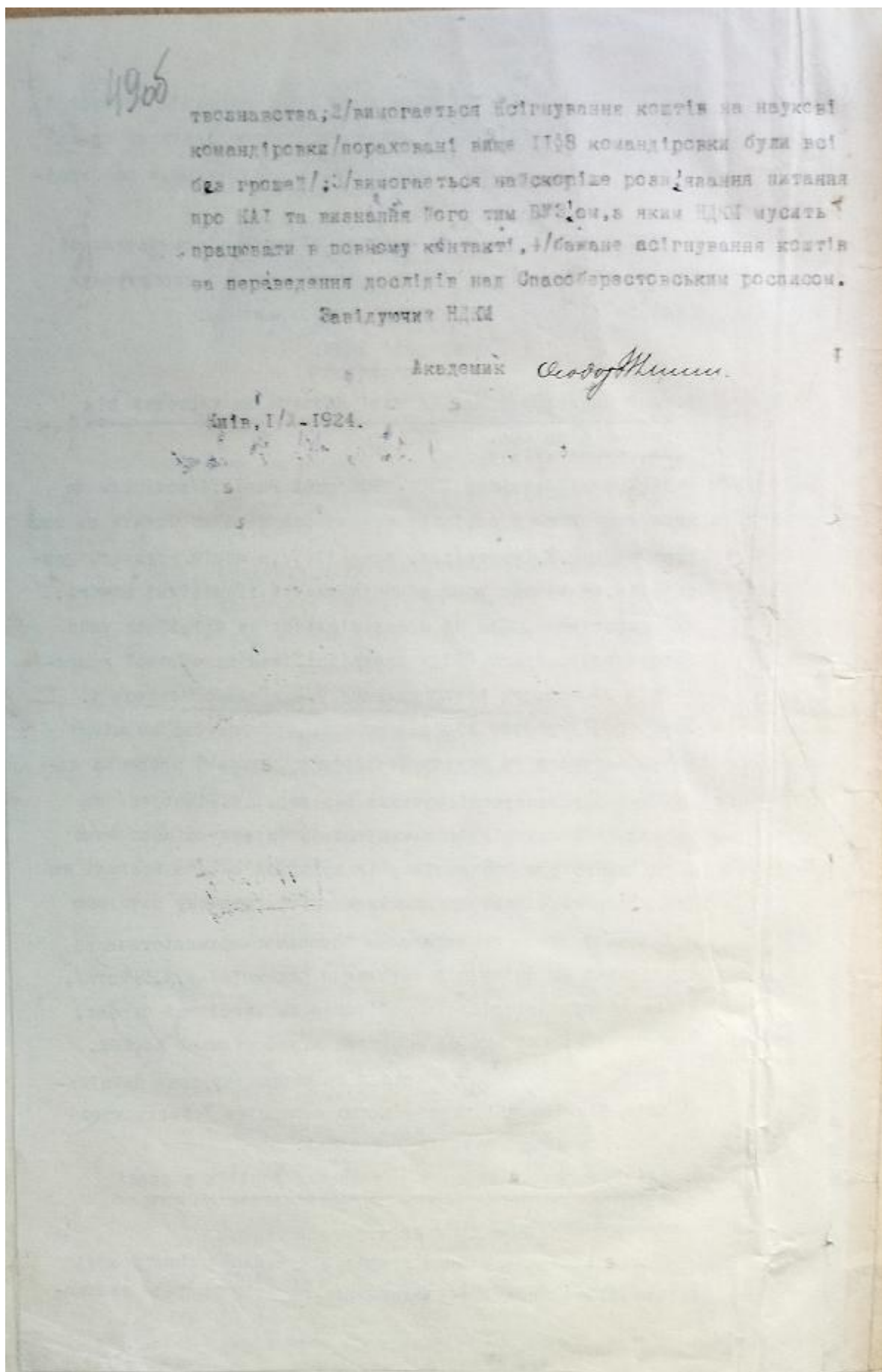


Рисунок 23 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 стр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 49 зв.

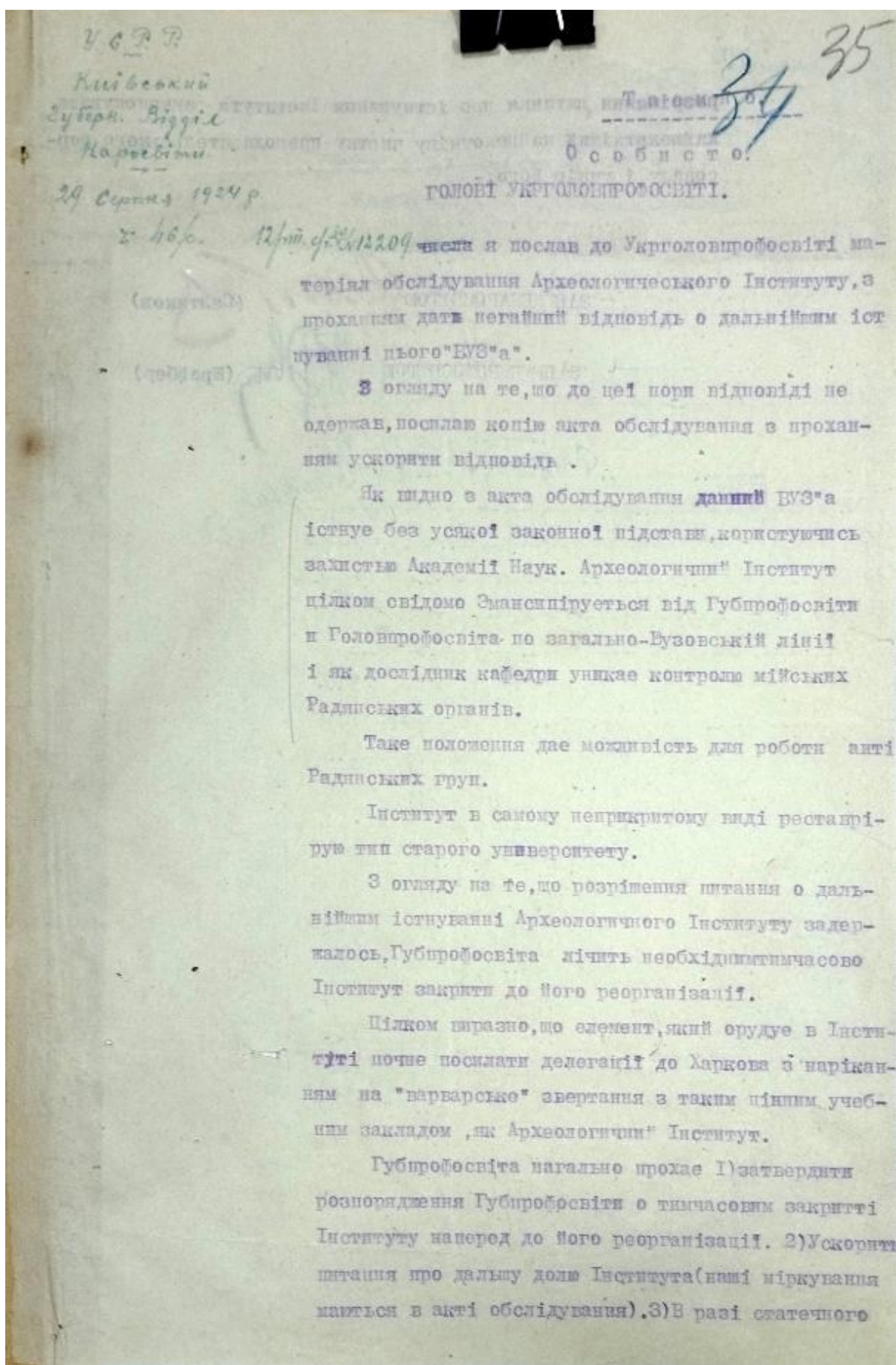


Рисунок 24 «Положення про Одеський археологічний інститут. Доповіді, про роботу Київського, Одеського археологічних інститутів та їх учбові плани». 1922. 1924. Ф.166 оп. 2 спр. 1157 36 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 35.

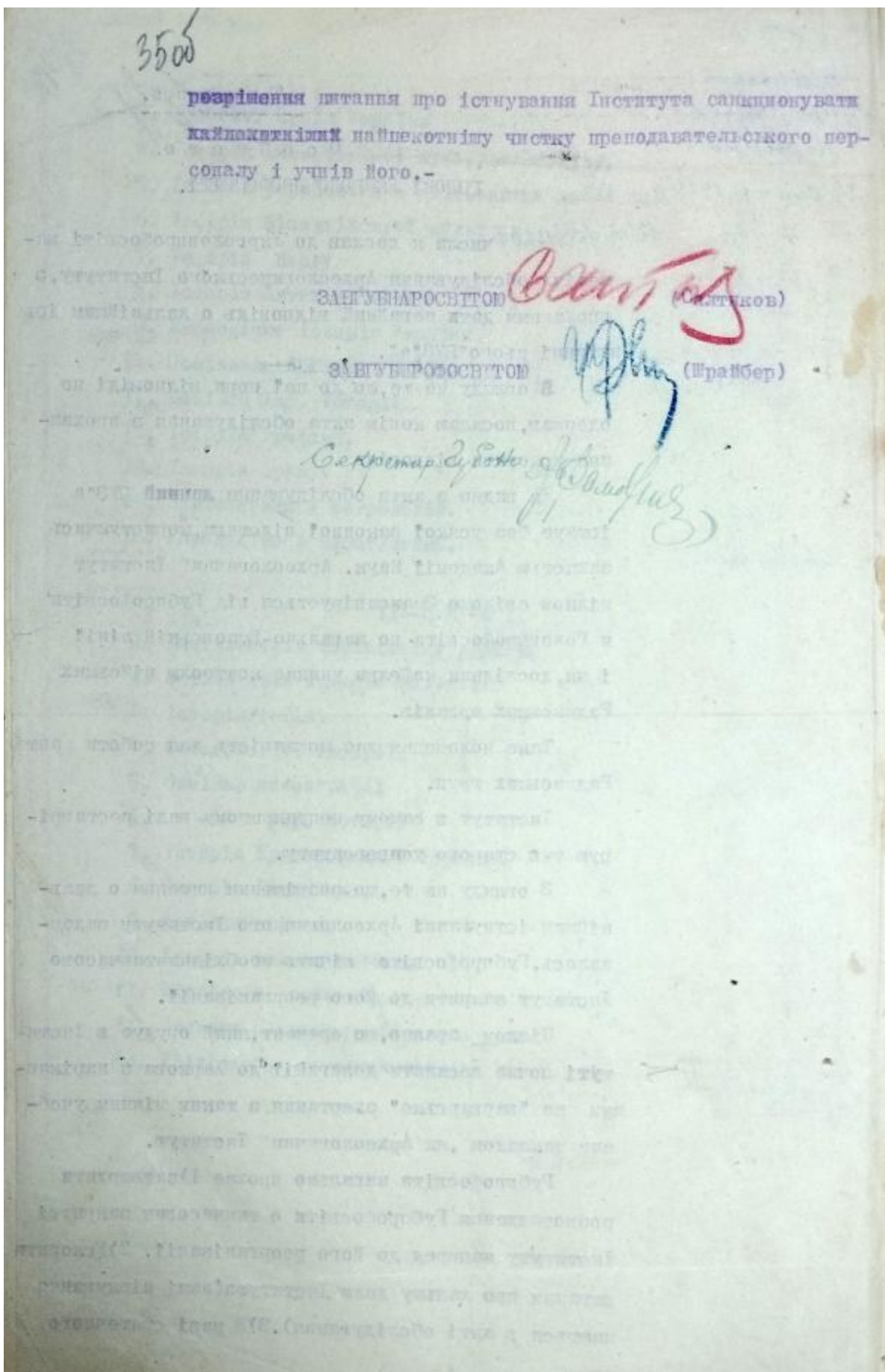


Рисунок 25 «Положення про Одеський археологічний інститут. Доповіді, про роботу Київського, Одеського археологічних інститутів та їх учбові плани». 1922. 1924. Ф.166 оп. 2 спр. 1157 36 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 35 зв.

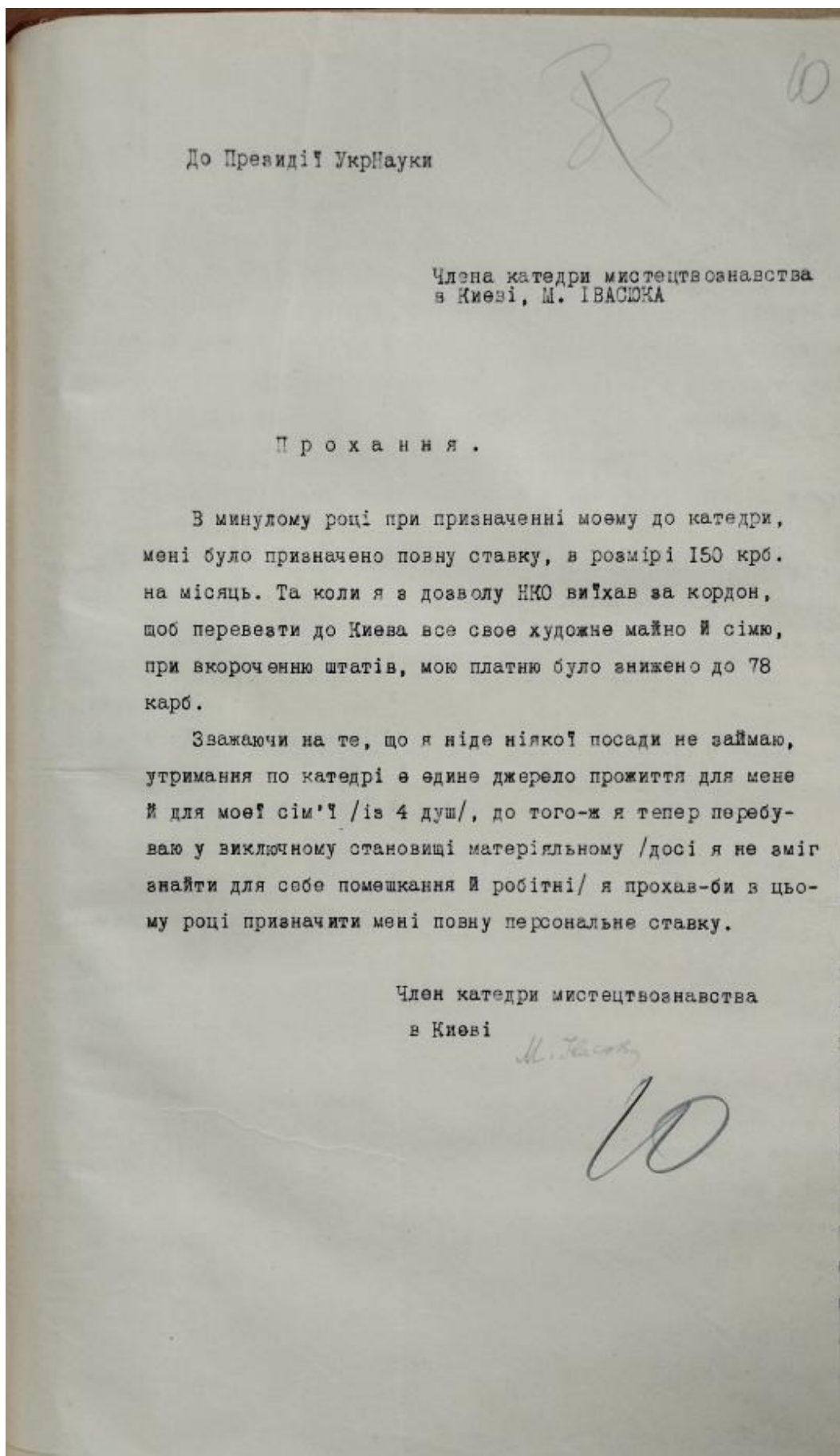


Рисунок 26 «Звіти про роботу, доповіді, повідомлення та плани загальних робіт Київської науково-дослідної кафедри мистецтвознавства.» 1922. 29 верес. Ф.166 оп. 2 спр. 1184, 49 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 10.

Мистецтво в Україні

1. Катедра с 22 груп:

(секції):

Скульптура, Музика, Будівництво, Живопис, Література

2. Лауреатська комісія:

1) Микола Терещук
2) Пилип Гурка
3) Карл Златомирський
4) Іван Мисирь
5) Петро Мисирь

6) Микола Арцимович
7) Віктор Козубович
8) Микола Арцимович
9) Петро Мисирь

Огляд:

Хронологія:

2) Секція театру (Мисирь, Мисирь) - Ануфійович, Б. Д.
3) Секція музичного - Зубинер

Інші діла: Зубинер, Шуртківський, Мисирь

Канд. проф. Ерих:
проф. Квітка, Куріш, Мисирь

До наук. співробітників:

Секція українського мистецтва:
1) про рушники - Козубович, Мисирь
2) про писанку - Мисирь, Козубович

Секція старшого мистецтва:
Зубинер

Рисунок 27 Чернетка структури НДКМ, ймовірно написана рукою О. Новицького зі справи «Матеріали кафедри українського мистецтва при Всеукраїнській академії наук про її роботу /протоколи, звіти, огляди, кошториси, пояснюючі записки до них, доповідні записки, заяви.» 1926. 08 груд. Ф.166 оп. 6 спр. 5932 129 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 14.

1. Створення музею на території об'єкту. 34
 I квартал 28. III кв (в тому числі проєкт Грін) - 18
 II квартал 26. IV кв (в тому числі проєкт Грін) - 18
 Діагностика — 19
 Медведєв В. Інформація про фінансування музею
 в м. Києві

Відомості про викладачів
 Склад викладачів музею повинен бути
 сформований з урахуванням потреб музею.
 Шурова — кв. Професор кафедри у Києві з 1926
 Музиченков — доцент кафедри.
 Богданов — доцент кафедри.
 Шиньков —
 Гурьов —

Проблематика з музею
 у 26 кварталі Грін повинен мати відповідні, великі
 площі і містину для музею, щоб не втратити
 програму не втрачувати об'єктів пам'ятки
 Києва з великою увагою.
 у 27 кварталі Грін повинен мати відповідні до музею
 в м. Києві, де є відповідні умови для
 музею роботи на кв. Грін.

Рисунок 30 Чернетка нотаток про Музейний відділ КХІ, написаних почерком О. Богомазова зі справи «Матеріали обстежень Київського художнього інституту /протоколи, резолюції, доповідні записки, акти висновки, статистичні відомості кошторис видатків на 1926/7 рік і пояснююча записка до нього, списки викладачів.» 1926. 23 жовт. Ф.166 оп. 6 спр. 478 252 арк. ЦДАВО України, Київ. Арк. 34.

1 1

Музейний виставки Мец-факу існує в кампусі Вузи
з 1926р. Потраба гучи Куніуфимо музейного робіт-
ника, вивагато в напрямку обратора вугро мн-
судити, який мнє би ціюкам працюючо в
своїй роботі спираюся на од'якнівннє кану-
ві дані, який замислюв-сь позадю особу чин
Смак при уямовні певної історичної
музейної функціоналі ролі і який був-сь
прим того в громадському музейної справл-
-є основа мнє кожного молодого музей-
ного віз.

Отже. Виховання Куніуфимо музейного
робітника і організатора в галузі малювання
повинно відбуватися на слідуючому рівні
між інших:

- 1) на переконанні, що кожна художня річ є
є виводок білми-мнє уявленні собі органі-
зації з елементів малювання, проводення в
певній історичній структурі;
- 2) що уявленню зв'язку і мнєвннє взаємоді-
ючнє малювання елементів, напрямку цнр
взаємодіючнє, та іх художню реалізація

Рисунок 31 [Методологічні засади, послідовність і практика викладання малярства в майстерні проф. Богомазова на музейному відділі педагогічного факультету Київського художнього інституту]. Тезисні розробки. Пояснююча записка. ЦДАМЛМ, Ф. 360, оп. 1, спр. 178. Арк. 1.

3

Шкільному великому майстру а ка загальному принципам
і властивості напрямку в його цілому.

Дослідницьке вивчення всіх ^{напрямків} напрямків ведеться
ка принципі поступової кайу ^{поступової} (поступової) ^{поступової}
а тому в підважну покладається такий кан-
рзмок, який ще не має диференціації формаль-
них елементів кайури. Це дає змогу, взввши сучас-
тешу форму кайури, поки що не усвідомили,
проробити послідовно узвешну розвитку в нашому
мистецтві окремих елементів об'єкта, їх зменшення та
індивідуальності вани і через аналітичний розкриття
довести ^{свідомо} ~~поступово~~ до синтетичного єдності ~~як~~ ~~як~~
можливо в мистецтві за кам час.

Отже таким напрямком ми будемо кайура-
лізм, який має своїм ідеалом об'єктивне відношен-
ня до природи, поновлення та піднесення художника
зовнішнім змаканам кайураливної форми.

Факти еволюційного розвитку мистецтва доводять
необхідність слідуючої послідовності в виванні напрям-
ків: 1) кайуралізм; 2) імпресіонізм, 3) неімпресіонізм,
4) кубізм та ^{заря} дрітїурізм, 5) прімітивізм і 6) реалізм,
як ^{можливий} ^{зари} ~~можливий~~ ~~зари~~ ~~можливий~~ ~~зари~~ ~~можливий~~ ~~зари~~ ~~можливий~~ ~~зари~~
19/11-21. (проблему 44) Керів. майстерні А. Богомазов.

Рисунок 33 [Методологічні засади, послідовність і практика викладання малярства в майстерні проф. Богомазова на музейному відділі педагогічного факультету Київського художнього інституту]. Тезисні розробки. Пояснююча записка. ЦДАМЛМ, Ф. 360, оп. 1, спр. 178. Арк. 2.

Копія

Затверджено на Пленумі Педфаку
30.X.1928 року

П о я с н ю ч а з а п и с к а
до малярських дисциплін на Музейному Відділі Педфаку.

Практичні художні дисципліни на Музейному відділі допомагають зі свого боку вихованню музейного робітника в тім, що, по-перше, загострюють його плчуття до до почування особливостей будови художнього твору, по-друге, ознайомлюють його з розвитком діяльності окремих формальних елементів будови, по-третє, ознайомлюють з головними типами організаційної будови художнього твору й в такий спосіб дають змогу об'єктивно висвітлити ідеологічну цінність і формальні досягнення художнього твору. Крім того, дають технічну зброю для переведення повсякденної праці в Музеї.

Практичні дисципліни підготовляють ґрунт для ув'язання еволюції формальних елементів з іншими соціальними дисциплінами, які висвітлюють ідеологічний і технічний скарб даної епохи. Отже, музейний робітник навчається бачити і оцінювати художній твір не з боку особистого смаку, бачити річ не в окремому стані, а досліджувати і пояснювати його перед глядачем у зв'язку з умовами життя та розвитком художньої культури даної епохи.

Це дуже потрібно тепер, коли маси цікавляться художніми творами, коли в сучасному житті через брак культури і відповідних умов переплуталось об'єктивне значення різних ступнів розвитку художньої форми, коли бракує об'єктивної критики - такі умови ставлять рішучу вимогу до виховання у студента КХІ об'єктивного методу і думки чи-то в галузі малярства, чи в музейно-екскурсійній або клубній роботі.

Аналіза еволюції художньої форми доводить, що розвиток і осознання формальних елементів у почутті художника обумовлюється формою і динамікою життя, іде в повній послідовності і визначається в художньому творі відповідною прихильністю художника до одних елементів і пасивністю або занедбаністю до других. В той-же час порожуються внутрішні протиріччя, які визивають до життя нові елементи, останні вимагають нової організації, нової техніки і т.і. Це вимагає аналітично-синтетичного методу в процесі практичного вивчення напрямку, свідомого підпорядкування думки і техніки студента формальним вимогам вивчаемого напрямку, осознання діяльності цих елементів і її ув'язки в організаційній практичній будові художнього твору.

На меті мається взагалі підготовка до дослідження творів образотворчого мистецтва з різних матеріалів, але оскільки нема змоги працювати над усіма художніми матеріалами, акцент робиться на малярстві, як матеріалі, в якому елементи образотворчого мистецтва найбільш вивчені. Об'єктивно вивчивши в малярстві діяльність цих елементів студентові не важко буде побачити це й в другому художньому матеріалі /скульптура, архітектура, кераміка і таму інше/.

2.-

Не маючи змоги аналітично досліджувати всю художню культуру за вихідний момент береться такий етап розвитку, коли художник технічно і психологічно намагається поставити свій твір в одну площину з природою, коли воля його підпорядкована цілком вимогам ілюзорності, цей момент - натуралізм і береться за вихідний момент. Його важливість у тому, що він є найбільш об'єктивний за інших і що в ньому твір, при всій напруженості спостереження, скупчує в собі всі формальні елементи в цілому, а психіка художника спокійна і цілком задоволена осознанням своєї майстерності.

Факти еволюційного розвитку малярських форм доводять потребу такої послідовності в вивченні напрямків:

- 1/ Натуралізм. 2/ Імпресіонізм. 3/ Неоімпресіонізм.
- 4/ Кубізм. 5/ Футуризм, 6/. Супрематизм, 7/.Примітивізм, та
- 8/ Реалізм, як можливий зараз синтез здобутих познань.

Ці етапи розвитку висвітлюється й контролюється, по можливості, відповідними зразками творів майстрів, репродукціями, критичними статтями.

За матеріал практичних робіт береться олія та рисунковий олівець, як художній матеріал, найбільш досліджений й гнучкий.

Засоби: натюрморт, краєвид, постать та портрет, оскільки вони характеризують ідейні та еволюційні етапи розвитку.

Практична проробка напрямку в майстерні повинна провадитись не на наслідуванні тому, або іншому великому майстрові, а на загальному принципі та властивості напрямку в його цілому. Для технічного озброєння береться: акварель, олівець, туш.

-----oooo0000oooo -----

Додаток 3

Роботи студентів Музейного відділу Педагогічного факультету Київського
художнього інституту

Рисунок 43. Колесник. Натюрморт з газетою. 1929–1930. Навчальне завдання. (Музейний відділ пед. фак-ту).

Керівник: проф. О. К. Богомазов. Фанера, оля. 52 × 58,5. Художній музей НАОМА



Рисунок 44. Авраменко Т. Натюрморт. 1929–1930. Навчальне завдання. (Музейний відділ пед. фак-ту).

Керівник: проф. О. К. Богомазов. Фанера, олія. 48,5 × 56,5. Художній музей НАОМА.